

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: Courtauld Institute of Art, 20 Portman Square, London.

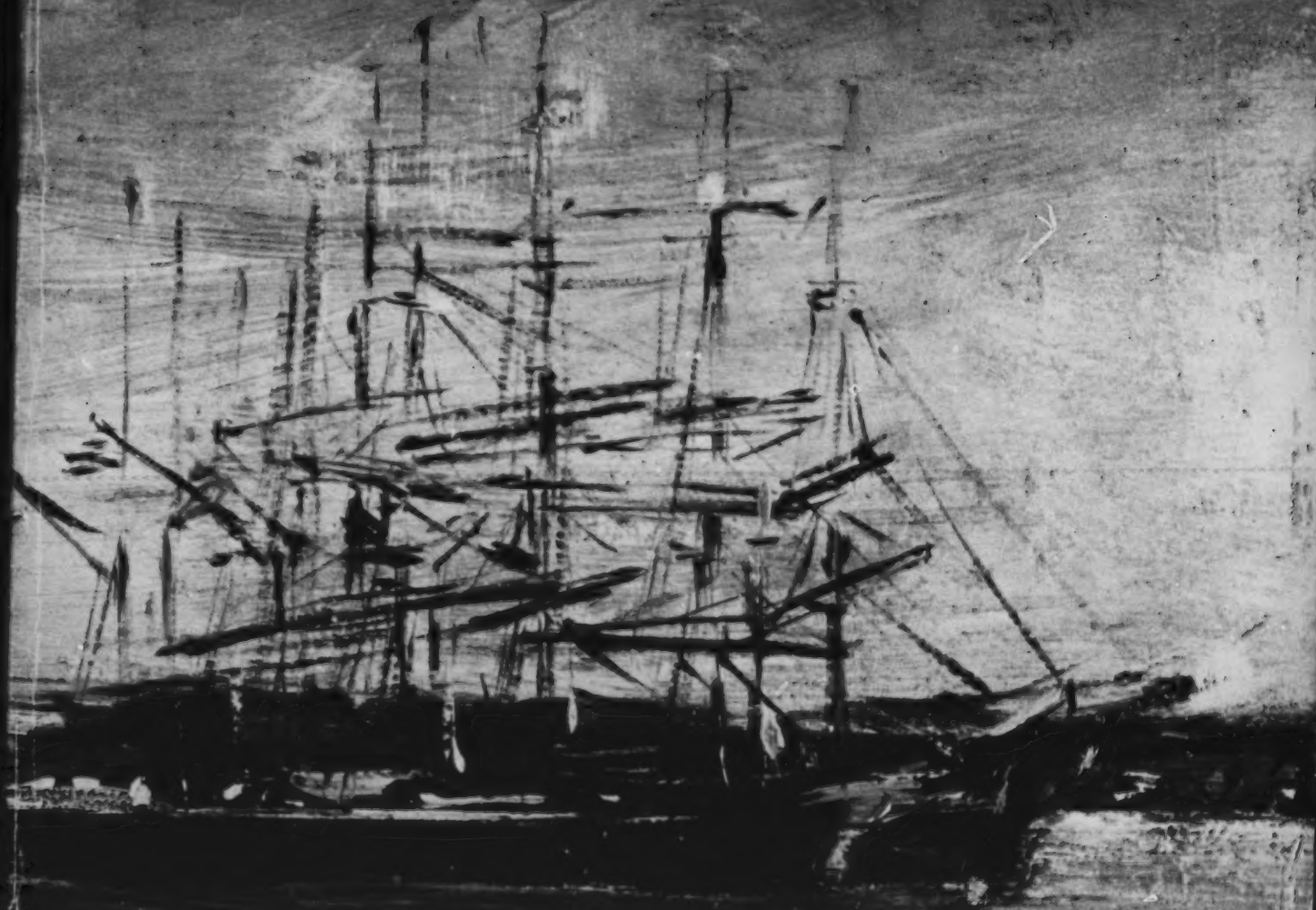
Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

General

Z5069

B.



Bordman

COURTAULD INSTITUTE OF ART

UNIVERSITY OF LONDON

ho-

Bordeaux

Galerie des Beaux-Arts, 3 mai - 1^{er} septembre 1974

Couverture : E. Boudin.

« Bordeaux. Trois-mâts dans le port », n° 26.

1. BORDAUX: Gènes In Deuxième Année

1874

Naissance de l'Impressionnisme

25069 B

Cette exposition est due à l'initiative
de Monsieur Jacques Chaban-Delmas, Député-Maire de Bordeaux.



Réalisée à l'occasion du XXV^e Mai, cette manifestation a reçu le haut patronage
du Ministère des Affaires Etrangères - Direction générale des Affaires Culturelles,
Scientifiques et Techniques du Ministère des Affaires Culturelles - Direction des
Musées de France.

Un quart de siècle nous sépare de notre premier Festival... En 1950, nous avons lancé un pari, faire de Bordeaux un pôle attractif où mélomanes et amateurs se rencontreraient une fois l'an. Ce pari, me semble-t-il, est gagné; le Festival; les expositions, sont appréciés bien au-delà de nos frontières; quant aux Bordelais et Aquitains, ils attendent, d'année en année, le programme sans cesse renouvelé.

Au cours de ces deux dernières décades, les plus prestigieux artistes, les troupes de théâtre les plus renommées, les orchestres les plus fameux, se sont produits sur la scène du théâtre de Louis, tandis qu'à la Galerie des Beaux-Arts vingt-cinq expositions ont réuni plusieurs centaines d'œuvres de toute première qualité.

Les musées, les collections les plus fermées, ont autorisé leurs chefs-d'œuvre à venir jusqu'à Bordeaux, afin que toute une région de France puisse bénéficier de manifestations qui jusqu'alors n'étaient réservées qu'à la capitale. Depuis, les « mass media » apportent la mobilité de l'image, mais il semble que rien ne puisse remplacer le contact de l'œuvre d'art. La sensibilité est bien différente pour tout être, qu'il soit artiste ou spectateur, mais l'artiste a toujours un message à transmettre.

Les impressionnistes n'ont pas failli à cette mission; en cette année centennale, une nouvelle génération pourra admirer toute une pléiade d'artistes qui semblait avoir pour mission de chanter la joie de vivre.

Mes remerciements s'adressent à tous les directeurs, conservateurs et amateurs qui n'ont pas hésité à se séparer de leurs œuvres pendant de longues semaines, et en particulier à M. Jean Chatelain, directeur des Musées de France, et à M. Pierre Quoniam, directeur du Musée du Louvre, sans oublier les responsables de musées français et étrangers et tous les collectionneurs, amis de Bordeaux.

Jacques CHABAN-DELMAS,
Député-Maire de Bordeaux.

Les organisateurs de l'exposition adressent leurs vifs remerciements aux musées et aux collectionneurs qui ont aimablement consenti des prêts :

Agen, Musée
Aix-les-Bains, Musée Faure
Alençon, Musée
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts
Budapest, Musée des Beaux-Arts
Caen, Musée des Beaux-Arts
Cardiff, National Museum of Wales
Dieppe, Musée du Vieux Château
Dijon, Musée des Beaux-Arts
Dunkerque, Musée
Le Havre, Musée des Beaux-Arts
Helsinki, Musée d'Art de l'Ateneum
Liège, Musée des Beaux-Arts
Lille, Musée des Beaux-Arts
Londres, Victoria and Albert Museum
Marseille, Musée des Beaux-Arts
Montpellier, Musée Fabre
Nancy, Musée des Beaux-Arts
Nice, Musée Masséna
Paris, Comédie-Française
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

Paris, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume
Paris, Musée Marmottan
Paris, Musée du Petit Palais
Pau, Musée des Beaux-Arts
Pont-de-Vaux, Musée Chintreuil
Portland, Portland Art Museum
Prague, Galerie Nationale
Quimper, Musée des Beaux-Arts
Reims, Musées
Saintes, Musée des Beaux-Arts
Sceaux, Musée de l'Ile-de-France
Strasbourg, Musée d'Art Moderne
Ancienne Douane
Toronto, Art Gallery of Ontario
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts

Mme Ambro C.-P. Zeiger-Viallet, *Paris*
M. Jean Cailleux, *Paris*
Collection J.-J. L., *France*
M. Charles Durand-Ruel, *Paris*
Fondation Collection E.-G. Buehrle, *Zurich*
Galerie Schmit, *Paris*
Dr Peter Nathan, *Zurich*
Mme Robert Schmit, *Paris*

ainsi qu'aux collectionneurs français et étrangers
qui ont désiré conserver l'anonymat.

Cette nouvelle exposition, qui, suivant l'usage maintenant bien établi, s'intègre dans le programme d'ensemble du Mai de Bordeaux, est un nouveau témoignage de la magnifique activité du Musée des Beaux-Arts. Elle fournit en même temps une heureuse occasion de rendre hommage à ce que font, en matière d'expositions temporaires, non seulement le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, mais encore beaucoup d'autres musées en province, et de redresser, en même temps quelques opinions traditionnelles mais contestables sur les rôles respectifs de l'Etat et des collectivités locales dans ce domaine.

La France est depuis longtemps si fortement centralisée que c'est à Paris que se forment les opinions dominantes. Et les Parisiens se sont si bien habitués à la primauté de la capitale que, lors même qu'ils en viennent à prôner la décentralisation, ils ne conçoivent guère d'autres moyens pour y parvenir que l'intervention du pouvoir central, si bien que les projets avancés fleurissent toujours un peu le paternalisme.

Il n'en va pas autrement en matière d'expositions temporaires. Il est certes évident que Paris est à cet égard exceptionnellement favorisé, et que c'est dans la capitale qu'ont lieu les manifestations les plus importantes et les plus glorieuses : rétrospectives d'ensemble consacrées à Picasso, Matisse, Chagall, Léger, Braque; expositions éclatantes comme « Dans la lumière de Vermeer », ou « Goya ». Mais il ne faut pas oublier que Bordeaux a eu le mérite de présenter une exposition « Goya » en 1951. Et c'est à Paris seulement qu'on pouvait attirer autour du masque d'or de Toutankhamon 1 250 000 visiteurs. Partant de cette constatation d'évidence, on en vient vite à penser qu'il n'est de bonnes expositions que de Paris; et à conclure que seule l'intervention de la capitale peut permettre aux villes et aux musées de province de briller à leur tour.

Or, l'activité de ces villes et de ces musées est depuis longtemps déjà très intense dans ce domaine. Bordeaux mérite probablement de venir en tête de ce palmarès provincial, puisque, à côté de l'exposition traditionnelle du Mai, elle en organise chaque année plusieurs autres, dans des genres très différents mais toujours dignes d'intérêt. Bien d'autres villes, cependant, sont également fort actives d'un bout à l'autre de la France, à Strasbourg comme à Rennes, à Grenoble comme à Marseille. Au total, et en ne comptant que les expositions organisées dans ou par les musées, on en compte environ 300 par an en dehors de la capitale.

Villes et musées de province ont donc déjà fait la preuve de leur vitalité dans ce domaine. Cette constatation ne doit pas amener à conclure qu'une aide leur serait inutile; ce qu'ils font déjà bien; ils le feront encore mieux en bénéficiant d'un concours extérieur; mais elle amène à ne pas attacher trop d'importance à des formes d'assistance trop paternalistes. On pense notamment aux propositions souvent avancées de transférer dans quelques grandes villes de province des expositions parisiennes ou de faire circuler dans de moins grandes des expositions spécialement conçues à leur intention à partir des grandes collections nationales. De telles actions sont incontestablement concevables et efficaces : elles ont d'ailleurs été réalisées chaque fois qu'elles ont été possibles; et d'ailleurs dans les deux sens : l'exposition Toulouse-Lautrec, si elle a été organisée par les musées nationaux en 1963, a eu lieu et à Albi et à Paris; comme la présentation des tableaux de l'Ermitage a, en 1965, été transférée de Bordeaux à Paris; de même encore, à diverses reprises, des exposi-

tions circulantes sont parties de Paris pour être présentées dans divers musées de province. On ne condamne donc pas ces formules qui ont obtenu de bons résultats; on veut seulement marquer que leur efficacité reste limitée.

On ne croit pas devoir insister sur les difficultés financières ou techniques. Elles sont évidentes mais solubles, et ne constituent à vrai dire qu'un aspect particulier de ce problème essentiel qu'on rencontre à tout moment de la vie des musées : établir un compromis entre deux obligations contradictoires : conserver les œuvres, les mettre en valeur. Cette fois encore, il est certain que les manipulations et les transports d'œuvres présentent des risques; mais aussi certain que des présentations extérieures contribuent à les faire mieux connaître par un public plus vaste. Et cette fois encore, la solution, qui ne peut être que très pragmatique, est de trouver une voie moyenne entre les solutions excessives dans un sens ou dans l'autre.

Les difficultés auxquelles on songe sont plutôt d'ordre moral et tiennent à ce complexe de supériorité, de paternalisme dont on parlait plus haut. Considérer que la meilleure formule d'aide aux collectivités locales est de leur envoyer de Paris des expositions toutes faites repose sur le sentiment d'une double supériorité, intellectuelle et matérielle, de Paris sur le reste de la France. Supériorité intellectuelle : puisqu'on pose en postulat que l'on peut, de Paris, concevoir toute une série de manifestations susceptibles d'intéresser les publics des autres villes; supériorité matérielle : puisqu'on part de l'assurance que la venue dans les villes de province d'une partie des grandes collections nationales, partie nécessairement secondaire si on ne veut pas paralyser les grands musées de Paris, constituera pour ces villes de province un événement culturel majeur. Ce ne serait vrai que si ces villes étaient elles-mêmes très pauvres en œuvres de qualité; ce ne l'est heureusement pas. Le patrimoine artistique ou historique détenu par les musées de province est immense, beaucoup plus grand en tous les cas qu'on ne le croit habituellement. La preuve en est d'ailleurs qu'on ne peut pas faire une grande exposition à Paris sans solliciter leur concours. De même, il ne faut pas ignorer qu'il y a en province des dizaines de bons spécialistes de l'art, de l'histoire, de l'archéologie parfaitement capables, pour peu qu'on leur en fournisse les moyens, d'organiser des manifestations valables et adaptées aux besoins, aux goûts et aux caractéristiques du public local. La vraie solution n'est donc pas tellement de transporter épisodiquement de Paris en province des œuvres, par définition précieuses et le plus souvent fragiles, que de permettre à ces villes de province de mettre en valeur, par des manifestations locales ou, mieux encore, par des ententes régionales, leurs propres collections et de faire de leurs musées de véritables centres d'animation culturelle (1).

Or, il est bien vrai que ce n'est pas encore, le plus souvent, le cas, faute de moyens d'action. Parce que ce sont presque toujours des institutions anciennes, conçues à leur origine comme des institutions « élitaires », destinées à satisfaire les besoins d'une clientèle restreinte et tranquille, les musées français et notamment les musées de province se trouvent placés dans une situation paradoxale. On leur reproche, souvent avec quelque raison, d'être des institutions peu vivantes, mal adaptées aux besoins de la société moderne; mais en même temps on leur refuse les moyens de cette adaptation. Tout le monde sait et admet que le théâtre, la musique ou l'enseigne-

(1) Ceci n'exclut évidemment pas que ces manifestations locales soient rehaussées par le prêt de quelques œuvres marquantes, prêtées par les musées nationaux, mais c'est déjà, et depuis longtemps, une pratique constante. On peut par contre regretter qu'il n'y ait encore que peu d'expositions organisées en commun par les musées d'une même région à partir de leurs propres collections. Un mouvement en ce sens se dessine cependant. Deux belles expositions ont été organisées de cette manière ces dernières années par les musées du Nord et par ceux de Champagne. De telles initiatives, encore trop rares, doivent être encouragées et multipliées avec l'aide de l'Etat.

ment sont des activités coûteuses, notamment parce qu'elles exigent, par dizaines, le concours de collaborateurs hautement qualifiés : metteurs en scène, régisseurs, acteurs, chefs d'orchestre, musiciens, professeurs, assistants. Pour le musée, qui participe pourtant à la fois du spectacle et de l'enseignement, on est autrement économe. Autour d'un conservateur le plus souvent unique, et chargé à la fois de toutes les tâches de conception et de direction, un état-major infime, une secrétaire, un ou deux assistants quand ils existent, et, pour le travail matériel, de présentation et de surveillance, une maigre cohorte d'hommes le plus souvent de bonne volonté, mais dont on exige au départ aucune formation technique réelle, et qu'on paie en conséquence. Quand on sait ce qu'une exposition temporaire exige de préparatifs, d'études préliminaires, de démarches, de discussions avec les prêteurs français et étrangers, quels soins elle exige pour aboutir à concilier le souci d'une présentation convenable avec les impératifs souvent contradictoires de la sécurité des œuvres, on reste étonné, non pas que les musées ne fassent pas plus, mais bien de ce qu'ils arrivent à organiser 300 expositions par an.

C'est là sans doute que l'aide de l'Etat peut être la plus efficace, parce qu'elle est la plus susceptible de jouer un rôle de révélateur, de catalyseur, en permettant aux musées de jouer pleinement leur rôle et en suscitant du coup l'action en leur faveur des collectivités locales. Or, si cette aide de l'Etat aux musées de province existe depuis longtemps déjà, elle s'est bornée longtemps, et elle se borne encore essentiellement, à des actions en capital, en investissement, et non en une participation au fonctionnement. L'Etat a fourni, et fournit encore, aux musées de province des œuvres d'art et des pièces de collection par des dons ou des mises en dépôt (1), il aide par des subventions importantes aux créations ou aux rénovations de musées. Par contre, il n'intervient pratiquement pas en matière de fonctionnement.

Dans les plus grands musées qui bénéficient du label de « musée classé », l'Etat fournit un seul agent, le conservateur, encore exige-t-il que la ville bénéficiaire de concours lui rembourse la moitié de son traitement; il aide par des subventions, restées jusqu'à ces dernières années fort limitées, à la restauration des œuvres d'art, au petit équipement. En dehors de cela, aucune aide régulière pour assurer la marche normale du musée et encore moins, à fortiori, pour des activités épisodiques comme les expositions temporaires. Depuis 1973, cependant, une évolution s'annonce. L'aide financière pour les restaurations, les achats d'œuvres, l'équipement courant s'est accrue; au cours des derniers mois, l'Etat a commencé à subventionner sérieusement des expériences d'animation, il s'apprête à subventionner quelques expositions. On peut donc, sans verser dans l'illusion, espérer que les musées de province bénéficieront dans les années à venir d'une assistance plus grande et qu'ils pourront dès lors entreprendre eux-mêmes des actions plus variées et plus audacieuses, mais qui seront en même temps des actions autonomes conçues et réalisées en tenant compte des besoins et des possibilités locales et régionales. On peut aussi espérer que le paradoxe du musée, dénoncé plus haut, prendra ainsi fin et qu'une fois faite la démonstration qu'il peut être, lui aussi, un foyer de culture actif et moderne les moyens lui seront donnés de l'être partout en France.

Cette nouvelle forme de l'action de l'Etat en faveur des musées locaux ne fait cependant que commencer. C'est pourquoi il faut être spécialement reconnaissant aux municipalités qui, sans l'attendre, ont spontanément donné à leurs musées les moyens

(1) La base des collections des plus grands musées de province est faite des distributions systématiquement organisées sous le Consulat et l'Empire. Par la suite, tous les régimes ont poursuivi cette politique. C'est au total par dizaines de milliers que se chiffrent les dons et les mises en dépôt, pratiquement définitives, consentis par l'Etat aux musées de province.

d'agir et notamment d'organiser de grandes et belles expositions. Bordeaux n'est pas la seule ville de France à l'avoir fait, mais c'est incontestablement une des villes qui a le plus systématiquement entrepris dans ce domaine une véritable politique d'actions importantes. Il faut en féliciter et en remercier les autorités municipales, comme il faut féliciter et remercier les conservateurs, et tout spécialement Gilberte Martin-Méry, responsable de dizaines d'expositions à Bordeaux et à l'étranger, du bon usage qu'ils ont fait des moyens qui leur étaient donnés. Comme toutes les entreprises de cet ordre, les expositions qui l'ont accompagné, depuis sa création, le Mai de Bordeaux, ont connu des succès inégaux : quelques-unes ont été des manifestations de premier plan, à l'échelon national; toutes ont abouti à créer à Bordeaux une tradition et à faire de la capitale aquitaine un centre d'art plastique maintenant connu de toute la critique et appelé à se développer et à se diversifier. La municipalité et les conservateurs des musées de Bordeaux, Gilberte Martin-Méry en tête, ont eu le courage et l'audace de commencer à s'aider eux-mêmes. Nous formons de grand cœur le vœu que le Ciel, on veut dire l'Etat dans notre société laïque, vienne chaque année les aider à son tour pour faire définitivement de Bordeaux une grande ville d'art.

JEAN CHATELAIN,
Directeur des Musées de France.

L'année 1974 verra célébrer le centenaire de l'impressionnisme par deux expositions officielles en France : l'une prestigieuse au Louvre, en collaboration avec le Metropolitan Museum, l'autre à Bordeaux, dans une optique plus historique.

Elles ont été annoncées par la présentation à Paris de la collection Durand-Ruel, qui regroupe des toiles parmi les plus belles de l'impressionnisme.

1874 marque une date dans l'histoire de l'art; elle révolutionne à travers le monde la tradition picturale, mais, dès la première moitié du XIX^e siècle, des artistes avaient pressenti ce mouvement irréversible, préluant à cette époque fascinante de la décomposition de la couleur par la lumière. Depuis les fêtes galantes du XVIII^e siècle, Valenciennes, Granet en France et Turner, Constable ou Bonington en Angleterre avaient été séduits par la lumière se jouant des ombres et des brumes; à leur suite, Corot et Courbet n'hésitent pas à planter leur chevalet en plein champ ou sur le bord d'une rivière. Delacroix, le romantique, découvrait à son tour la luminosité du Maroc et le charme d'un bouquet dans le jardin de Nohan, ou bien encore le frissonnement de l'eau dans des promenades le long des falaises de Dieppe, tout comme le fit Monet, quelques années plus tard.

Corot disparaît un an après la première exposition de 1874, mais quel message n'avait-il laissé : ses études, ses esquisses, ses toiles de France et d'Italie n'annoncent-elles pas toutes les études sur le motif exécutées au Havre, à Honfleur ou à Montpellier. Parallèlement, les peintres de Barbizon travaillent en forêt ou le long de la Seine : Diaz, Daubigny, Rousseau, Millet; tous s'émerveillent du rayonnement de l'astre solaire à travers taillis et frondaisons. Ils parlent un même langage; ils ouvrent les premiers les fenêtres sur une vision particulière de la nature.

En Provence, après Guigou et Monticelli, Bazille devient un maillon entre les pré-

impressionnistes et la nouvelle vague; il exécute la première scène de plein air « posée » sur le motif : la *Réunion de Famille*, peinte depuis la terrasse de sa propriété à Montpellier. Mais, auparavant, Lépine et Boudin, le peintre d'Honfleur qui fit plusieurs séjours à Bordeaux, s'intéressent comme Jongkind à la vie des ports et aux ciels toujours mouvants. Manet, qui, sans appartenir au mouvement, devient paradoxalement l'ami et le chef des impressionnistes, se rend en 1871 à Bordeaux, brosse un merveilleux port, aujourd'hui dans une collection suisse, et s'installe à Arcachon, où il découvre la luminosité du Bassin.

Nous avons essayé de réunir autour de 1874 et avant cette date des toiles de Monet, Sisley, Renoir, Pissarro, Degas, Berthe Morisot, sans oublier les petits maîtres Caillebotte, Guillaumin, Lebourg, qui, sans avoir leur notoriété, n'en sont pas moins des artistes très attachants. Nous avons volontairement exclu Mary Cassatt, qui entre tardivement dans le mouvement et qui sera un des pôles les plus attractifs de l'exposition de 1976, lorsque nous essaierons de faire la synthèse de l'impressionnisme hors de France.

Un peu plus d'une centaine de toiles sont sorties des collections des musées de France, dont on ignore trop souvent la richesse : on parle des impressionnistes des Musées de Moscou, de Leningrad, des Etats-Unis ou d'Allemagne, mais jamais de ceux de France, en dehors du Jeu de Paume ou de Marmottan. Il est vrai que, malgré de louables efforts, les richesses des musées de province sont encore trop méconnues; il y en a pourtant de fort bien présentés, et qui méritent qu'on leur rende hommage. Il ne faut pas oublier que, depuis le début du XIX^e siècle, en dehors de la capitale, ce sont des municipalités et des amateurs discrets, déjà soucieux du bonheur de leurs contemporains, qui enrichissent leurs collections.

Vers 1850, la vie artistique en province était intense; à Bordeaux, pour ne citer qu'un

exemple, le Salon de la « Société des Amis des Arts » était fort prospère; dans nos recherches, nous avons noté que de nombreux artistes : Delacroix, Daubigny, Diaz, Ziem, Corot et Courbet, Manet, Fantin-Latour, Jongkind, y avaient régulièrement exposé. Notre Musée avait acquis en son temps, avec beaucoup d'intuition et des moyens parfois non négligeables, des pièces maîtresses telles *La Grèce* de Delacroix ou *Le bain de Diane* de Corot. Il en fut de même dans le reste de la France; du Nord au Sud, de l'Ouest en Est, nous avons pu nous émerveiller de tant de toiles, accumulées grâce à des libéralités locales ou des donations dont les œuvres ne dépareraient pas les collections nationales. C'est d'ailleurs bien souvent à nos musées, grands ou petits, que les organisateurs des expositions internationales pensent allègrement.

Nous avons pu, grâce à la compréhension de tous nos amis conservateurs ou amateurs, réunir et regrouper de fort belles toiles.

Que M. Jean Chatelain, directeur des Musées de France, M. Pierre Quoniam, directeur du Musée du Louvre et M. Dominique Ponneau, inspecteur des musées de province, trouvent ici l'expression de notre gratitude pour avoir autorisé les prêts importants de nos collections nationales, ainsi que celles des musées de province, sans oublier les collectionneurs particuliers de France et de l'étranger.

Gilberte Martin-Méry,

*Conservateur des Musée et Galerie
des Beaux-Arts.*

Notices rédigées, sous la direction de Gilberte Martin-Méry, par Evelyne Baroux, Béatrice Boy, Françoise Claverie et Bernadette Mérigot.

Exposition présentée par les Services scientifiques, administratifs et techniques du Musée des Beaux-Arts et de la Ville de Bordeaux.

Arbre majestueux, l'impressionnisme s'épanouit en plusieurs rameaux. Le tronc commun, c'est l'école d'Argenteuil et celle de Pontoise : Monet, Sisley, Renoir, Pissarro. Après vingt ans, l'impressionnisme se diversifie; il produit un mouvement intellectualiste, l'éphémère néo-impressionnisme, un surgeon expressionniste avec Van Gogh, une tendance symboliste dont Gauguin est, bon gré, mal gré, le chef; enfin, jetant un prolongement méditerranéen, l'impressionnisme, en ralliant Cézanne, enfoncé dans les noirceurs du romantisme, l'a converti à la lumière. Celui-ci, de l'impressionnisme, voudra faire une œuvre classique, avant de la vouer à la destruction du cubisme.

L'impressionnisme est un hymne à la joie, il célèbre la beauté du monde, la grâce des femmes, l'ivresse — si brève — d'être jeune et d'emplir ses poumons de l'air balsamique des prés en fleurs ou des bords de mer. Et pourtant, à son horizon, il verra s'élever bien des nuages. L'art analytique de Degas, ce Saint-Simon de la bourgeoisie, se fera incisif, et Lautrec ne verra plus, comme Renoir, les amants naïfs ballant dans les guinguettes de banlieue, mais les tristes héroïnes des amours vénales et leurs souteneurs à rouflaquettes. Certains artistes, Van Gogh, Gauguin — et même lorsque leur art ne portera pas au pathétique comme celui de Gauguin —, ne pourront plus faire de la peinture sans en faire un drame, alors que leurs prédécesseurs, Monet, Sisley, Renoir, qui avaient tout souffert pour peindre, rien n'en transparaissait dans leur peinture; au contraire, il semblait que leur art leur faisait oublier leur vie.

Joie et tristesse, rayonnante paix des jours heureux et drame de l'angoisse, la force vitale du mouvement implique cette diversité et cette dynamique qui lui fait engendrer son contraire. Y a-t-il rien de plus

opposé à une « *Impression* » que la *Grande Jatte* ou une *Montagne-Sainte-Victoire* ?

Plus qu'un moment, pour riche qu'il soit, dans l'histoire de la peinture, ce mouvement était une force de devenir qui allait, pour finir, tout emporter, et la peinture elle-même.

Beaucoup des termes qui désignent les diverses formes d'art sont des vocables péjoratifs, créés par les préjugés d'une esthétique s'opposant à une autre; il en est ainsi de gothique, de maniérisme, de baroque et même de néo-classicisme. L'impressionnisme n'a point failli à cette sorte de constance sémantique, due à la tendance classicisante de ceux qui ont fait l'histoire de l'art; mais, pour une fois, le vocable dont, pour s'en moquer, le critique Louis Leroy avait affublé le groupe qui avait exposé en 1874 chez Nadar n'était point si sot.

C'était bien une impression, son impression, que Monet voulait faire éclater sur la toile, signifiant par là que l'acte de peindre devait désormais trouver sa source dans la sensibilité de l'artiste, ouverte à la perception du monde extérieur, et non plus dans quelque élaboration mentale.

L'impression, c'est l'émotion, mot qui contient en lui-même une force que l'usage de la langue a peut-être épuisée aujourd'hui, mais qu'il faut retrouver dans sa fraîcheur. L'émotion est rupture. Elle arrache le sujet aux contraintes des habitudes soit de penser, soit de sentir ou d'agir, aux constances spatio-temporelles, sur lesquelles est établie sa vision du monde, pour le confronter avec une réalité de ce monde, ressentie soudain dans son étrangeté, sa virginité, avant que cette conquête, qui un moment avait élevé l'être au-dessus de lui-même, ne retombe dans les pesanteurs de l'âme.

C'est ainsi que travaillait Monet lorsque, à Argenteuil ou à Bougival, il regardait la lumière dansant sur les eaux, ou distillée par les fins brouillards. Son émotion, il fallait la garder pure de tout ce qui n'était pas elle; elle était si forte qu'il devait se battre contre elle pour lui imposer de se plier au faire de la peinture. Lorsque, las de ne pouvoir dans une seule toile projeter toutes ses sensations, il inventera de diversifier celles-ci en séries, afin de répondre à la mouvance du spectacle, il lui arrivera, assis comme un homme-orchestre, au milieu de plusieurs toiles, de ne savoir plus où donner du pinceau.

La plupart des révolutionnaires s'appuient sur des traditions oubliées qu'ils invoquent pour justifier la novation qu'ils veulent imposer au monde. Après que la monarchie absolue se fut réclamée de César, les conventionnels, pour l'abattre, s'autorisèrent de Brutus, son assassin. N'est-il donc jamais possible de rien inventer qui ne soit quelque redite ? Les grandes révolutions du siècle qui précèdent l'impressionnisme n'échappent pas à ce rythme alternatif qui semble être une loi de l'histoire. Les classiques ne jurèrent que par l'antique; l'école de Barbizon découvre la nature, mais c'est à travers les Hollandais; Delacroix, il lui faut tous les maîtres; et Manet, jusqu'à la période claire, où il se laisse entraîner par Monet, son œuvre est une histoire de la peinture, mise en façon moderne. A tous, il faut quelque « modèle culturel » pour guider leurs pas encore hésitants dans les voies de l'avenir.

La grandeur de Monet, quand il conçut l'esthétique nouvelle, ce fut d'en avoir été l'inventeur, car, bien qu'on ait voulu voir de l'impressionnisme partout, même dans la peinture antique, il n'y a pas de précédent à cette vision du monde.

Quand Monet regardait les voiliers glisser sur l'eau, traînant sous leur bordage leur double brisé par la mouvance des ondes, quand, frissonnant de froid l'hiver, il voyait la Seine charrier sous un ciel sombre une sorte de borborygme où brillaient des glaçons, aucune image antérieure ne venait s'interposer entre son œil et le spectacle. C'était pour lui « l'événement pur ». Sur le champ d'observation choisi, une focalisation de la conscience concentrait toutes ses facultés perceptives.

Faut-il croire que la vue des tableaux de Turner à Londres l'ait frappé au point de lui avoir fait découvrir sa voie ? Il l'a nié, ce qui ne serait pas une preuve suffisante. Ce pourrait être vrai, s'il n'existait des œuvres peintes en France avant 1870, qui annoncent celles d'Argenteuil.

On a voulu voir de l'impressionnisme là où on trouvait de la peinture faite « alla prima », traitée en esquisse, en taches de couleurs, comme dans les fresques d'une villa romaine de Stabies. Cependant, ce trait qui est du métier; ce maniement vélocité de la brosse, cela peut traduire toutes sortes d'impulsions, qu'elles viennent de l'impression ou de l'expression. Le Goya de San Antonio de la Florida n'est pas impressionniste. Ni Mathieu.

Que dans le spectacle du monde la lumière est tout et que tout est lumière, telle fut la découverte de Monet. Dans la vibration générale

des ondes lumineuses éclatent les contours des objets, se dissolvent les volumes des corps. Et ce sera la dernière étape de l'histoire de la lumière se créant sa voie dans l'histoire de la peinture. C'est van Eyck qui la perçut le premier. Avant lui, dans la peinture d'Occident, il n'y avait que des corps juxtaposés ou ordonnés en composition.

La lumière chez van Eyck est une émanation extérieure de l'œuvre, réfléchie par mille surfaces lumineuses répandues dans le tableau, qui en interceptent les rayons pour les renvoyer en feux de diamant. Pour la Renaissance n'existeront à nouveau que les corps, et, pour en définir la densité, il faudra un éclairage impersonnel, desservant également chaque objet; la lumière de l'atelier de l'artiste, ce laboratoire. Mais, à Venise, Giovanni Bellini, puis Giorgione, découvrent que la lumière est un fluide qui a ses vertus propres et qui n'est pas que par rapport aux corps qu'elle révèle à nos yeux.

Le XVII^e siècle revendique les droits de l'ombre; à la suite du Caravage, il semble que bien des peintres, avec des succès divers, cherchent à atteindre le fond de l'âme, ce *punctum caecum*, d'où sourd une clarté obscure, celle de la vie intérieure.

Poussin maintient les principes du classicisme, pour qui la lumière ne vaut que par les corps qu'elle éclaire. Cependant, à Rome, aux côtés mêmes de ce Normand égaré dans la Ville éternelle, pour qui la lumière est un invariant, œuvre un autre Nordique, un Lorrain, Claude Gelée, qui en elle ne voit que mouvance.

Cette lumière de Claude, pour demi éteinte qu'elle soit aujourd'hui par l'ouvrage du temps et des hommes, si elle nous émeut toujours si profondément, c'est qu'elle soulève en nous quelque élan d'espérance inassouvi. Elle n'est pas possession, mais promesse. C'est en effet aux horizons qu'est son règne, et non dans les premiers plans où vit son spectateur, toujours enveloppé d'ombre. Parfois issu d'un nuage ou du globe solaire, un rayon tente de venir jusqu'à nous, courant sur les eaux. Notre âme frémit d'espoir; la lumière, enfin, nous allons l'atteindre; elle nous arrache au ténébreux séjour. Mais, fragmenté, rompu par les vagues, avant de nous atteindre, le rayon attendu se brise et s'étale en une large flaque de clarté sur les ondes.

Dans toute la descendance de Claude, qui comporte quelques bons peintres, la lumière n'est jamais que cette promesse à l'horizon. Le

meilleur d'entre eux, le pur Jan Frans van Bloemen, y a gagné le surnom de « l'Horizonte ».

Sans doute en est-il ainsi parce que, pour les hommes foncièrement chrétiens qu'étaient ces gens du XVII^e siècle, la lumière, symbole divin, n'était qu'une espérance d'après vie. C'est ce sentiment que les peintres projetèrent dans leurs paysages, transposant l'au-delà en lointain. C'est cet appel qui nous fait tour à tour frissonner de bonheur et retomber sur nous-mêmes, déçus dans notre attente. Ainsi, la contemplation d'un tableau de Claude finit par nous toucher de mélancolie. Y contribuent ces scènes représentées, qui souvent ne sont pas de notre monde, mais sont évoquées d'un passé dont nous avons fait un âge d'or, ou encore ces embarquements pour des terres lointaines, auxquels nous ne sommes conviés que comme spectateurs.

Le siècle des lumières ne sera pas celui de la lumière. Du moins en est-il ainsi en France, où la peinture se réduit le plus souvent à l'imagerie. Mais, ce monde qui va finir, Tiepolo le fait se dilater en une apothéose lumineuse. L'horizon, il le transpose dans l'empyrée. Cette clarté qui brille au-dessus de nous, dans ces merveilleux plafonds, elle n'est que pour les dieux. A Wurtzbourg, il semble que, pour l'atteindre, on nous propose cette échelle de Jacob qu'est le grand escalier de la Résidence. Hélas ! arrivé au dernier palier, le mirage s'évanouit ; tout n'était qu'illusion pour le pèlerin de la lumière, invité à l'ascension.

Le paysage en France au XIX^e siècle verra le déferlement de l'ombre. Théodore Rousseau s'enfoncera au cœur des forêts, là où la clarté ne pénètre plus qu'à peine, comme pour mieux fuir la lumière. Elle lui apparaîtra parfois au seuil d'une lisière, mais dans ses combats sanglants contre la nuit qui va l'ensevelir. Avant lui, Georges Michel, à l'exemple des Hollandais, avait peint le drame de cette clarté des pays du Nord ayant peine à se faire jour dans tout un remuement de nuées. Parfois, notamment dans la *Bible*, Gustave Doré voit la lumière scintiller comme une apparition ; mais, le plus souvent, il se complait à brasser des torrents de nuit.

Le romantisme est chthonien ; le monde lui apparaît sous l'aspect quasi viscéral de la terre, cette terre-mère qui engloutit ses enfants. Millet et Courbet ont trop de glèbe à leurs brodequins pour l'élever vers le ciel. L'impressionnisme est ouranien. Sortant de la forêt, où il fait ses premières expériences, Monet lève les yeux et regarde le ciel. Avant lui,

il fut un peintre qui s'y efforça, au milieu de bien des déchirements. L'imagination trop encombrée des souvenirs de Claude, d'épopées et de paysages héroïques, Turner, ce brouillon de culture qui eut du génie, ne sait pas aborder la lumière avec un cœur simple, un œil vierge. Parfois, il alla trop loin d'un seul coup, jusqu'à prévoir les disques lumineux de Delaunay. Mais, la plupart du temps, il resta en deçà, ne concevant la lumière que comme une lueur pathétique, enfantée dans quelque drame cosmique.

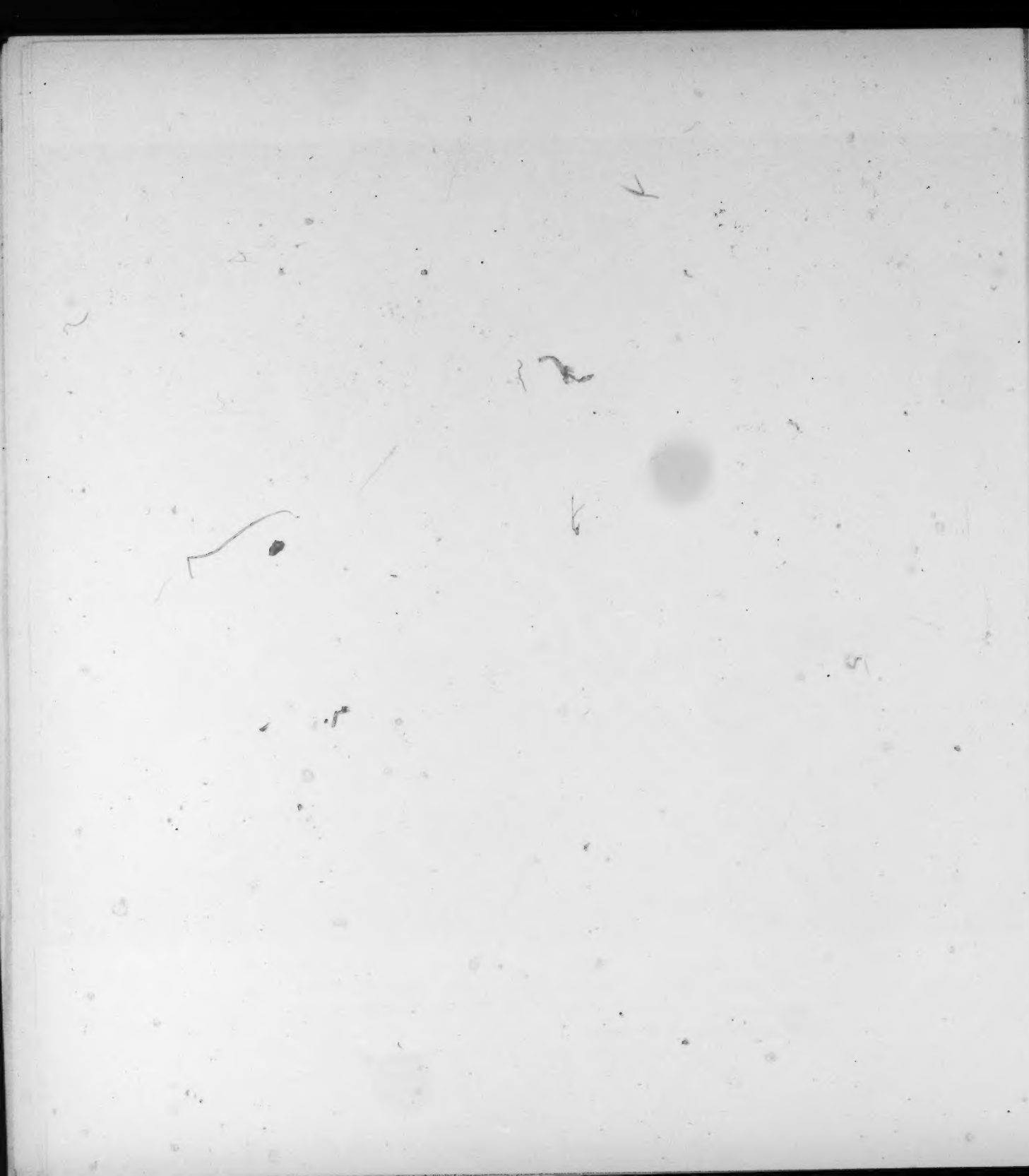
Les vrais précurseurs des impressionnistes furent les aquarellistes anglais, qui furent les premiers à ressentir la lumière dans sa transparence, comme un fluide universel. On pourrait penser que Jongkind a transmis cette tradition à Monet, mais ses aquarelles, plus descriptives, sont beaucoup moins limpides que celles de Cozens et de Girtin. Et, quand il manie les couleurs à l'huile, il redevient un romantique épris de terre et de boue.

Si l'impressionnisme a produit chez ceux qui en subirent l'envoûtement une joie si durable, n'est-ce pas parce que, dans ces tableaux, la lumière est nôtre, elle nous enveloppe et nous environne ? Enfin, elle éclaire notre séjour et n'est plus cette promesse à l'horizon que les peintres d'autrefois faisaient miroiter dans le lointain. Claude Monet termine la longue histoire de la lumière dans la peinture par une apothéose. Cependant, cette lumière, il la désacralise ; elle n'est plus rayonnement venu de sources situées hors de notre atteinte, mais présence universelle. Nous la possédons. A la suite des peintres, les hommes à qui l'on a montré que la lumière était de ce monde et non de l'autre vont se précipiter toujours plus loin, en des régions où elle est, le plus crue, jusqu'à s'enivrer du rayonnement solaire comme Mireille, qui en mourra. Alors, nus sur des plages brûlantes, ces fous se croiront des dieux.

De la lumière les impressionnistes supprimeront cette morne moitié d'ombre dont un poète, qui chanta la Méditerranée, nous a dit qu'elle était faite. Dans leurs œuvres, la lumière est partout, comme distillée par l'air. Ce ne sont pas les paysages éclatants du Midi qui auraient pu inspirer à Monet sa découverte de la lumière. Il n'est pas étonnant que seuls les peintres du Nord (et les Vénitiens sont des septentrionaux) aient fourni des paysagistes. En Italie, si belle est la nature qu'elle surpasse la peinture. Ici, le paysage ne se prête ni ne se donne, il s'impose. Que faire quand le tableau est tout fait ?



Pl. I - P.-A. RENOIR - *La Seine à Argenteuil* - n° 121



Les marines de Monet, peintes à Antibes ou à Bordighera, si elles sont belles en tant que tableaux, ce n'est pas par la relation de la peinture à l'objet, qui est fort médiocre. Que peuvent les pâtes maniées par le peintre d'Argenteuil pour exprimer ces rivières de pierreries des mers du Sud ? Valéry a pu s'y essayer avec bonheur, en évoquant le vocabulaire de la joaillerie. Van Eyck, peut-être, et ces quelques peintres de natures mortes des XVI^e et XVII^e siècles qui voyaient l'infini dans une goutte d'eau auraient pu s'y risquer; mais ils ne l'ont point fait.

Comment analyser les phénomènes lumineux quand on est ébloui ? C'est dans les grisailles de la Manche ou les brumes de la Seine que Monet a découvert cette vérité : que la lumière est couleur. Dans ces paysages du Nord, au relief indistinct, aux eaux paresseuses, l'œil du peintre peut distinguer les nuances. Dans les gris, celui de Corot avait discerné une gamme infinie de nuances. Ces gris, Monet en fera des couleurs de plus en plus vives, de plus en plus pures. Ayant saisi dans un ton, non plus mille nuances, mais toutes les couleurs de l'arc-en-ciel étalées, il invente la division du ton pour les exprimer. Peu à peu, d'ailleurs, chez lui, la couleur se fera obsédante; elle finira par s'interposer entre son œil et le spectacle. Il aura beau aller en Norvège ou à Venise, Monet ne verra plus que du Monet dans la nature. Alors, il s'enfermera dans son jardin d'eau; l'étang aux nymphéas ne lui renverra plus que son propre reflet. Perdant le contact avec l'objet, sa peinture ne découle plus de la perception; elle est de l'imaginaire. Les informels pourront plus tard invoquer son exemple. Lui-même, le fondateur de l'impressionnisme, il en aura transgressé les principes.

Au moment où Monet s'ouvrait à la nature, la démarche de Degas était tout autre. Bien que Degas ait évité l'enseignement académique, si l'on tient pour négligeable celui qu'il reçut de Lehmann, un élève d'Ingres, il en suivit de lui-même les principes. Le crayon ou le pinceau à la main, il se livra à une vaste enquête dans les musées, au Louvre, aux Offices. De tout cela, il ne restera rien dans ses travaux personnels, à peine deux ou trois compositions académiques, mais l'état d'abandon où il les a laissées prouve bien qu'il avait senti qu'il se fourvoyait. Très vite, il adopta sans réticence ce qui sera son champ d'observation : la vie et la psychologie de l'homme contemporain. Et jamais, dans aucun personnage de ses tableaux, on ne saisira une de ces réminiscences du passé, fréquentes chez les grands maîtres, et que les historiens d'art se délectent à retrouver, comme des enfants jouant à cache-tampon.

Cette enquête patiente de plusieurs années fut-elle donc inutile ? Elle fortifia Degas dans la connaissance du corps humain, dont il démontrera tous les mécanismes, avec sûreté, sans jamais commettre aucune faute d'anatomie. On peut s'improviser paysagiste, se jeter sans préparation dans la nature; peindre les arbres, les eaux, l'atmosphère, cela ne s'apprend pas à l'atelier, et Boudin eut raison de lancer le jeune Monet en plein air. Traiter la figure humaine demande plus d'exigence. L'étude en est nécessaire. On en avait tant abusé chez les néo-classiques qu'après on la négligea trop. Tant d'épaules chez Delacroix paraissent luxées, tant de jambes sont mal attachées au buste chez ce familier des dieux et des héros que cela finit tout de même par être gênant chez un peintre d'histoire. Courbet peignit des bonshommes de glaise, d'une construction médiocre, mais l'absence de tout geste un peu hardi dans sa peinture, masquant ces insuffisances, permet à cet artiste, plus prudent qu'on ne le croit, de faire figure de peintre de l'humain.

L'éducation artistique que s'était donnée Degas manqua à Renoir, qui se voulut portraitiste et peintre de genre. Son sentiment impressionniste, d'ailleurs, l'éloignait de toute fermeté formelle et fit de ses tableaux de figures des évocations adorables où les reflets colorés des robes, l'incarnat des visages, viennent se fondre dans une ambiance chaude qui paraît toujours être celle d'un jour d'été.

Quand il sentit qu'il allait perdre contact avec le corps humain, Renoir alla redemander des leçons à Ingres, qui pour Degas était un dieu; mais cette discipline ne dura que quelques années, et dans la période de Cagnes les corps se dilateront dans l'ambiance, l'artiste paraissant mû par une sorte de sentiment panthéiste qui ne lui fait plus distinguer les êtres des choses.

Degas, dont le coup d'œil a été assuré par une éducation d'après les maîtres, va pouvoir créer dans ses toiles, consacrées uniquement à la figure humaine, un monde aussi nouveau que celui découvert par Monet en plein air. Après le sentiment de l'espace multidimensionnel, qui avait été celui de l'époque baroque et qui avait créé un genre de peinture que nos contemporains ont à peine étudié, celle des plafonds, les néo-classiques imitateurs des bas-reliefs antiques avaient brutalement ramené la peinture à la surface et à l'horizontale. Quand les paysagistes romantiques et Courbet s'efforcèrent de retrouver quelque sentiment de l'espace, ce fut de la manière la plus traditionnelle, par le procédé de la perspective qu'on enseignait dans les académies depuis le XVI^e siècle. Ou bien ils disposèrent

l'espace en largeur pour exprimer l'étendue, à la manière des Hollandais. Les impressionnistes eux-mêmes, Pissarro, Sisley et même Monet, furent tributaires de ces procédés, Gauguin et Seurat aussi, et rien n'est aussi pauvrement composé que les tableaux de Van Gogh. Le peintre de ce siècle, qui finit par se tourner vers le ciel, garde décidément les pieds sur la terre. Monet, cependant, sans le concevoir clairement, sentit la limite de cette conception traditionnelle de l'espace, tenta de s'en affranchir dans ses séries et finit par se perdre dans l'abîme des *Nymphéas*. Auto-didacte en tout, Cézanne retrouvera comme à tâtons cet espace classique, formé de la juxtaposition des corps, et il sentait bien qu'il allait dans la voie de Poussin, jusqu'au moment où, découragé, il mit en pièces ses compositions, transmettant cet exemple aux cubistes.

Il fallut Degas pour rompre avec les routines qu'on enseignait dans les académies. Un autre peintre chercha à renouveler les mises en page de ses tableaux; il faut reconnaître ce mérite à Gustave Caillebote, dont par ailleurs le métier reste traditionnel. Quant à Degas, c'est à une véritable exploration de l'espace qu'il se livra toute sa vie. J'ai montré, jadis, au moyen de rapprochements évidents, que Degas découvrit par anticipation tous les procédés qui seront ceux du cinéma, promenant son œil, comme l'opérateur sa caméra, dans l'espace de la composition, en plongeée, en *sottinsù*, en travelling orthogonal, oblique ou diagonal, reprenant cent fois le même thème pour l'étudier en faisant varier la profondeur de champ, l'angle de visée, constituant avec ces tableaux successifs de véritables cadres de montage. Cependant, dans son exploration de l'espace, Degas se conduit encore selon les principes qui furent ceux du classicisme de son éducation, car l'espace pour lui est toujours défini par les corps. Nul ne fut aussi éloigné de la nature que ce peintre de la vie d'intérieur; ses quelques paysages, pour lesquels il emploie le pastel, sont faits à l'atelier, tout au plus de souvenir.

Monet et Degas, ainsi, chacun par des modes d'exploration différents, brisent les cadres conventionnels et obligent la peinture à accueillir tout un univers neuf.

Dans sa première période, Degas se fait le portraitiste et le censeur de la classe bourgeoise, à laquelle il appartient. Dans certains de ses tableaux, réunissant ou plutôt opposant plusieurs personnages, règne une atmosphère d'orage, de discorde familiale; ou bien le peintre montre des corps déformés par un labeur épuisant, comme ceux des blanchisseuses, ou encore des êtres abrutis se livrant à la boisson. C'est dans certains de

ses tableaux, et non dans les œuvres froufrouantes de Manet, que se retrouve l'atmosphère des romans de Zola. N'a-t-on pas reconnu récemment que la source littéraire de la mystérieuse *Scène d'intérieur*, intitulée quelque peu abusivement *Le Viol* par certains critiques, n'était autre que *Thérèse Raquin* ?

Dans la deuxième partie de sa carrière, cette exploration psychologique l'intéresse moins que la recherche du mouvement; c'est alors qu'il peint les attitudes inédites de la femme nue dans sa salle de bains, les exercices de la danseuse, les gesticulations périlleuses des acrobates, les allures du cheval.

Degas et Monet sont comme les deux pôles de l'impressionnisme, ceux qui en furent les deux véritables inventeurs. Le moment de ce mouvement, à quoi s'est limitée Gilberte Martin-Méry, pour en célébrer à Bordeaux le centenaire, le fera apparaître dans son pressentiment, sa naissance et son premier épanouissement. En cette période de la jeunesse, quand pour chacun tout œuvre est une découverte, réalisée sous l'impulsion d'un élan, où, comme chez tous les vrais créateurs, l'audace le dispute à la crainte.

Germain Bazin.

Plan du Catalogue

Précurseurs : R.-P. Bonington - J. Constable - E. Delacroix
- P. Huet - J. M. W. Turner - P.-H. de Valenciennes.

Pre-Impressionnistes : L.-A. Auguin - E. Boudin - L. Cabié
- A.-F. Cals - A. Chintreuil - J.-B.-C. Corot - G. Courbet -
C.-F. Daubigny - N.-V. Diaz de La Peña - P. Guigou -
H. Harpignies - J.-B. Jongkind - S. Lépine - J.-F. Millet -
A. Monticelli - A.-F. Ravier - T. Rousseau - F. Ziem.

Impressionnistes : J.-F. Bazille - G. Caillebotte - E. Degas
- A. Guillaumin - A.-C. Lebourg - E. Manet - C. Monet -
B. Morisot - C. Pissarro - P.-A. Renoir - A. Sisley.



Précurseurs



Avant l'Impressionnisme.

Au milieu du XIX^e siècle, l'histoire de l'art propose déjà une esthétique de conception impressionniste, basée sur la traduction des valeurs de la lumière et sur l'emploi de touches colorées; les recherches des uns et des autres présentent une évidente parenté.

Impulsion des Anglais.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, trois grands paysagistes anglais parmi d'autres donnent une impulsion décisive à la future école.

— Jusqu'en 1826, Bonington est à Paris dans le même atelier que Delacroix et Huet, séduits par ses aquarelles; au Salon de 1824, il expose avec Constable, dont *La charrette à foins* influence Delacroix au point qu'il refait en une nuit le fond des *Massacres de Scio* avec la division des tons; Corot, Huet, Daubigny et Rousseau aiment, eux aussi, cette nouvelle technique.

— En 1833, Constable publie *English Landscape Scenery*, qui met en valeur sa conception moderne du paysage.

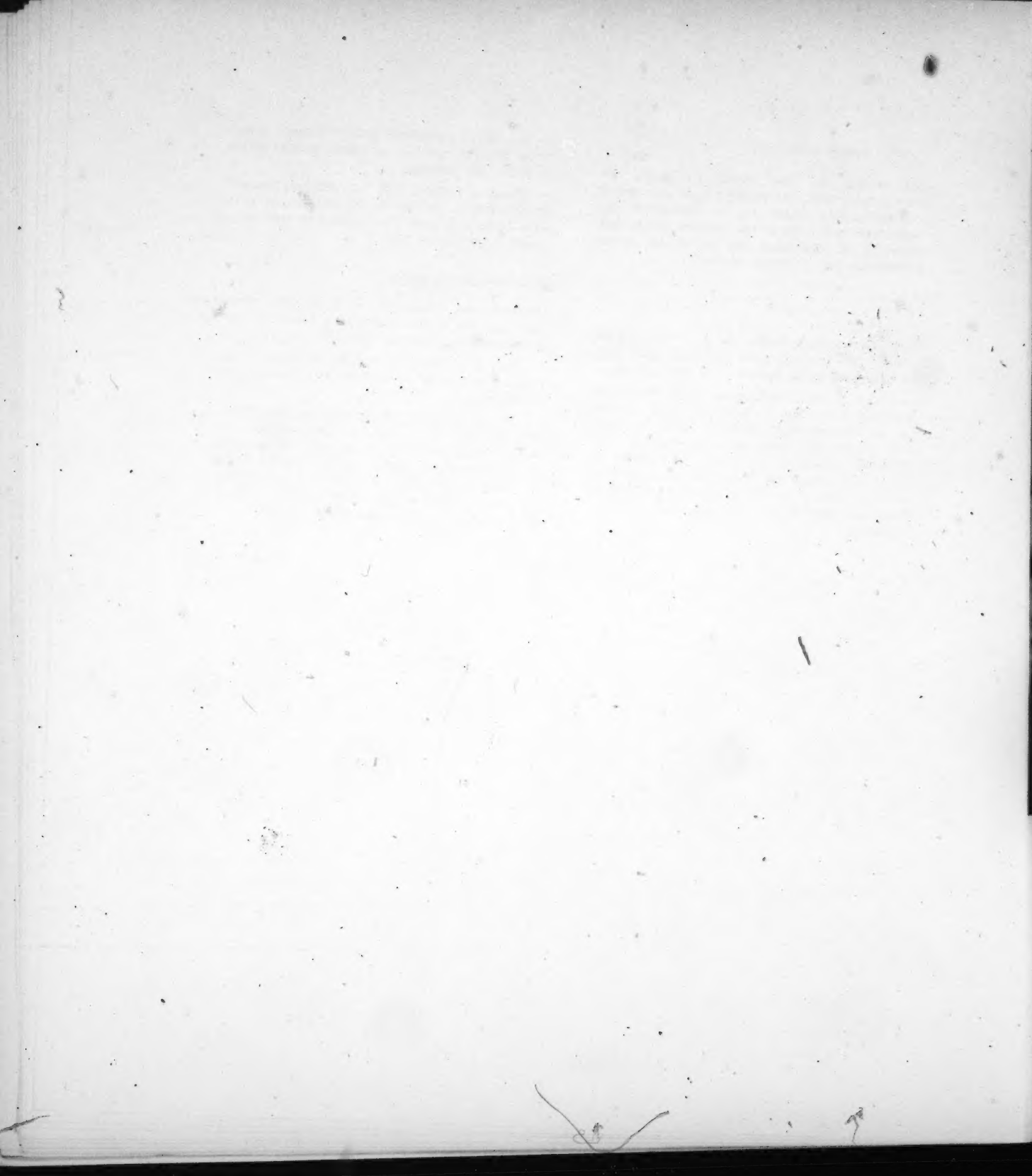
— Quant à Turner, il se fait attacher pendant quatre heures, à l'âge de 67 ans, sur le pont d'un bateau, à seule fin d'observer une tourmente de neige sur mer.

Réaction des Français.

Valenciennes, Delacroix et Huet sont parmi ceux qui ont le plus participé à ouvrir la voie à l'Impressionnisme par leur côté novateur.

— En 1831, Huet illustre les *Voyages pittoresques de Taylor et Nodier*, importants pour Daubigny.

— Delacroix, après sa découverte du « mystère des reflets », entraîne dans ses recherches Rousseau et Diaz. Malgré son intervention, la candidature de Manet est refusée au Salon de 1859; l'année de sa mort, Monet et Bazille, qui ont un atelier surplombant le sien, le regardent peindre ses dernières toiles.





Pl. II - E. DELACROIX - *La mer vue des hauteurs de Dieppe - n° 8*



1



2

Richard Parkes BONINGTON

Arnold, 1802 - Londres, 1828.

A beaucoup de points de vue, Bonington peut être considéré, malgré ses origines, comme un artiste qui participe à un degré exceptionnel à la peinture française. Conquis par le procédé de l'aquarelle, il entreprend de nombreux voyages, visitant le Nord de la France, les Flandres et surtout Venise, dont les paysages et la lumière apportent à sa peinture un éclat nouveau. Son art s'allège et se simplifie; il use de tons clairs, de blancs purs, découvrant d'instinct le jeu des couleurs, des complémentaires et des ombres transparentes. Son ami Delacroix aime cette lumière diffuse qui fait du charmant Bonington le paysagiste du ciel, annonçant Boudin et Jongkind et, à travers eux, l'Impressionnisme.

1

COUCHER DE SOLEIL

Toile, 25,2 × 31,5.

Vers 1823.

Hist. : Anciennes collections George Cooke. — John Sheepshanks. — Don, 1857.

Exp. : Aldeburgh, 1954, n° 10. — Nottingham, 1965, n° 257. — Prague; Bratislava, 1969.

Les tableaux de Bonington révèlent assez clairement son tempérament de solitaire sensible, sa joie de vivre dans le silence des campagnes, dans la lumière suspendue entre l'eau et le ciel. A l'écart des polémiques entre classiques et romantiques, il peint la nature avec une chaude aisance. S'inspirant des maîtres anglais et hollandais du paysage, stimulé par l'exemple de Constable et la liberté de Turner, il représente un style particulier, rapide et synthétique, d'expression picturale. Ce coucher de soleil laisse apparaître la sensibilité de ce peintre, profondément poète, aux phénomènes de la nature.

Londres. Victoria and Albert Museum.

John CONSTABLE

East Bergholt, 1776 - Londres, 1837.

La campagne anglaise, qu'il ne quitta jamais, inspira Constable d'une manière profonde et durable, puisqu'elle stimula son talent, même à son apogée. C'est elle qu'il traduit par des esquisses dans ses aspects les plus passagers, c'est elle qu'il transpose dans ses tableaux, d'une manière hachée, en particules contrastées, traitées au couteau, obtenant ainsi une plus grande luminosité, ce qui frappe les Français dès 1824 : « Regardez ces paysages d'un Anglais, écrit un critique, la terre paraît être couverte de rosée. » Ces qualités nouvelles et révolutionnaires sont d'ailleurs plus appréciées à Paris qu'à Londres et séduisent Delacroix, qui note en 1846 : « Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. » C'est cette multitude de teintes, toujours croissante, que l'on trouvera plus tard chez Claude Monet et ses amis.

2

LA CATHÉDRALE DE SALISBURY VUE DU SUD-OUEST

Toile, 25,1 × 30,2.

1820.

Hist. : Ancienne collection Miss Isabel Constable. — Don, 1888.

Bibl. : C.-J. HOLMES, 1902, p. 245. — G. REYNOLDS, 1973, p. 131, n° 197, repr. pl. 157.

Exp. : La Haye, 1970-1971. — Londres, 1971.
Londres. Victoria and Albert Museum.

3

ÉTUDE DE TRONCS D'ARBRES

Huile sur papier, 24,8 × 29,2.

Vers 1821.

Hist. : Ancienne collection Miss Isabel Constable. — Don, 1888.



4



5

Bibl. : C.-J. HOLMES, 1902, p. 249. — J. BASKETT, 1966, p. 64, repr. n° 23. — G. REYNOLDS, 1973, p. 145, n° 234, repr. pl. 178 et repr. coul. sur la couverture. — B. TAYLOR, 1973, repr. n° 77.

Exp. : Rome; Zurich; Varsovie, 1966-1967. — Tokyo; Kyoto, 1970-1971, n° 8.

Londres. Victoria and Albert Museum.

4

LA PLAGE DE BRIGHTON

Huile sur papier, 12 × 29,7.

Daté au crayon par l'artiste, au dos du tableau : JUNE 12 1824.

Hist. : Ancienne collection Miss Isabel Constable. — Don, 1888.

Bibl. : G. REYNOLDS, 1973, p. 168, n° 264, repr. pl. 200.

Bien qu'il aille fréquemment à Brighton, où sa famille s'est installée en raison de la santé de sa femme, Constable n'aime pas cette ville ni ses habitants, et trouve même les bateaux peu pittoresques. Il méprise aussi le genre de la scène de plage à anecdote « posée » d'une manière figée, qui était devenu un cliché à l'Academy, mais auquel Bonington est pourtant en train de donner une nouvelle vie. Assis sur la plage, sa boîte de peinture sur les genoux, Constable est attiré par les vagues et le ciel, qu'il peut traiter un peu comme la lande et les ciels de Hampstead. Par la fraîcheur de l'atmosphère, le sens de l'espace, l'absence d'anecdote et d'ombres foncées, ces esquisses de Brighton sont ce qui, dans l'œuvre de Constable, se rapproche le plus des tableaux de Boudin, représentant des sujets similaires exécutés trente ans plus tard.

Londres. Victoria and Albert Museum.

Eugène DELACROIX

Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863.

Il y a deux Delacroix : le membre de l'Institut, homme du monde, et l'homme intérieur, passionné, sensible, si bien décrit par Baudelaire : « On eût dit un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs » ; c'est ce dernier qui, dès 1827, tente d'éclaircir sa palette et qui déclare que « le premier mérite d'un tableau, c'est d'être une fête pour les yeux ». Son amitié avec les peintres anglais en 1825 et son voyage au Maroc en 1832 accentuent le côté novateur de son art, qui trouve son accomplissement dans la lumière : le contour ne détermine plus la forme en l'isolant, mais le scintillement de la couleur continue à la dissoudre; on sent cette leçon dans ses aquarelles d'Etretat, où son Impressionnisme s'affirme sans équivoque; quant à la fragmentation de la touche, la pierre angulaire de ce mouvement, Delacroix la préconise déjà : « Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. » Il y a cependant une différence essentielle : l'art de Delacroix est l'expression de sa pensée, celui des Impressionnistes, la notation d'une sensation visuelle.

5

BOUQUET DE FLEURS

Aquarelle, 20,5 × 26,4.

Cachet de l'atelier, en bas à gauche : E.D.

Vers 1843.

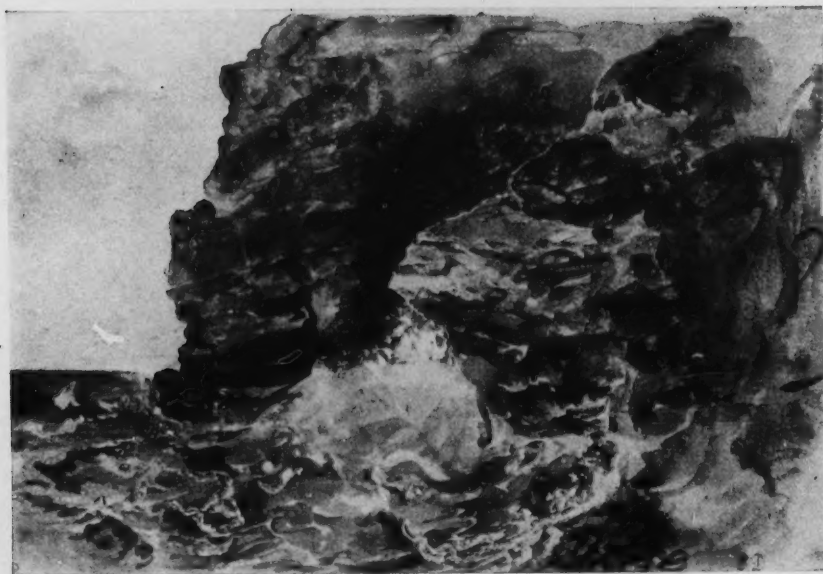
Hist. : Vente Delacroix, 17-27 février 1864. — Ancienne collection Constant Dutilleux (vente Paris, 26 mars 1874, n° 19). — Acquis par Théophile Silvestre pour le compte d'Alfred Bruyas. — Legs Bruyas, 1876.

Lithographié par A. Robaut pour le catalogue de la vente C. Dutilleux. Gravé sur bois par Leeman.

Bibl. : Mss 215, 25, 30 mars, 4 avril 1874. — Mss 365, 27 mars 1874. — A. BRUYAS et Th. SILVESTRE, 1876, p. 315-317, n° 62. — G. LAFENESTRE et E. MICHEL, 1878, t. I, p. 283, n° 138. — A. ROBAUT, 1885, p. 207, repr. n° 776. — M. FARÉ et H. BADEROU, 1939, p. 93 et 94. — J. CLAPARÈDE, 1962, repr. n° 55.



6



7

— M. SÉRULLAZ, 1963, p. 242, repr. p. 243, n° 327. — Cl. ROGER-MARX et S. COTTÉ, 1970, repr. coul. p. 77.

Exp. : Paris, 1864. — Berne, 1939, n° 115. — Paris, 1939, n° 141. — Paris, 1946, n° 66. — Vienne, 1950, n° 179. — Chicago; Minneapolis; Detroit; San Francisco, 1955-1956, n° 126. — Paris, 1963, n° 330.

Ce bouquet de fleurs aurait été exécuté en 1843, et probablement chez George Sand, à Nohant, où Delacroix passa quelques jours en juillet.

Montpellier. Musée Fabre.

6

MORT D'OPHÉLIE

Toile, 23 × 30.

Signé, en bas à droite : EUG. DELACROIX.

1844.

Hist. : Ancienne collection Thomy-Thiéry. — Legs, 1902.

Bibl. : A. MOREAU, 1873, p. 251. — A. ROBAUT, 1885, p. 211, n° 790. — E. MOREAU-NÉLATON, 1916, t. II, fig. 393. — G. BRIÈRE, 1924, n° 2844. — R. ESCHOLIER, 1927, t. II, repr. p. 288. — L. HOURTICQ, 1930, p. 94, repr. — J. LASSAIGNE, 1949, repr. pl. 27. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1959, t. II, n° 695, repr. pl. 247. — P. COURTHION, 1961, p. 105, repr. coul. p. 104. — R. ESCHOLIER, 1963, p. 37, repr. coul. — C. MAUCLAIR, s.d., repr.

Exp. : Paris, 1885, n° 239. — Paris, 1930, n° 108. — Zurich; Bâle, 1939, n° 337. — Paris, 1939. — Paris, 1945. — Paris, 1948, n° 37. — Paris, 1949. — Paris, 1951, n° 467. — Paris, 1952, n° 16. — Bordeaux, 1963, n° 32. — Paris, 1968. — Kyoto; Tokyo, 1969, n° H-33.

Delacroix parvient à des accents sublimes dans les petits formats. « C'est Ophélie se laissant couler au gré de la rivière sous les feuillages qui, déjà, la recouvrent... Tout en elle est devenu peinture et rien que peinture. La substance

y est remuée, la touche passionnée..., de sorte que nous sommes ici devant une toile de caractère romantique qui, au-delà de ce que nous pouvons percevoir de l'univers visible, a transposé sa « réalité plastique » dans une zone supranaturelle. »

Depuis son voyage en Angleterre, ce thème, emprunté à Shakespeare (illustrant ici la scène VII de l'acte IV d'*Hamlet*), hante Delacroix; il en exécute une lithographie (1834), une grisaille (1838) et une variante (1859).

Paris. Musée du Louvre.

7

LES FALAISES D'ÉTRETAT

Aquarelle sur traits à la mine de plomb, 15 × 19,9.

Cachet de l'atelier, en bas à droite : E. D.

Vers 1849.

Hist. : Vente Delacroix, 17-27 février 1864. — Anciennes collections Alfred Robaut. — Constant Dutilleux (vente Paris, 26 mars 1874, n° 18, repr.). — Acquis par Théophile Silvestre pour le compte d'Alfred Bruyas. — Legs Bruyas, 1876.

Lithographie par A. Robaut pour le catalogue de la vente C. Dutilleux. Gravé par Leeman.

Bibl. : Mss 215, 25, 30 mars, 4 avril 1874. — A. BRUYAS et Th. SILVESTRE, 1876, n° 61. — G. LAFENESTRE et E. MICHEL, 1878, t. I, p. 282, n° 139. — A. ROBAUT, 1885, p. 272, n° 1031, repr. — R. ESCHOLIER, 1929, t. III, p. 160, repr. — M. FARÉ et H. BADEROU, 1939, p. 94. — J. CLAPARÈDE, 1962, repr. n° 56. — M. SÉRULLAZ, 1963, p. 307, repr. n° 405.

Exp. : Paris, 1864. — Paris, 1939, n° 142. — Paris, 1963, n° 396.

Maurice Sérullaz pense que ce paysage a peut-être été exécuté pendant le séjour que fit Delacroix, du 7 au 24 octobre 1849, à Valmont, près de Fécamp. Delacroix semble ici se souvenir du temps de sa jeunesse, où il peignait quelques aquarelles avec son ami Bonington.

Montpellier. Musée Fabre.



9



10

8 (repr. coul. pl. II).

LA MER VUE DES HAUTEURS DE DIEPPE

Bois, 36 × 52,5.

Au verso, cachet (cire rouge) de la vente Delacroix.

Septembre 1852.

Hist. : Vente Delacroix, Paris, 1864, n° 98. — Anciennes collections du comte Duchatel. — Alfred Beurdeley, Paris (première vente, 6-7 mai 1920, n° 35, repr.). — Collection particulière.

Bibl. : Th. SILVESTRE, 1856, t. I, p. 44. — A. MOREAU, 1873, p. 315, n° 98. — A. ROBAUT et E. CHESNEAU, 1885, n° 1245. — E. MOREAU-NÉLATON, 1916, t. II, p. 107, fig. 115. — P. DORBEC, 1925, p. 138, repr. p. 135. — R. ESCHOLIER, 1926-1929, t. III, p. 165, repr. — M. FLORISOONE, 1930, repr. fig. 40. — E. DELACROIX, 1932, t. I, p. 488, note 1; t. III, p. 216. — M. FLORISOONE, 1938, repr. n° 49. — F. MATHEY, 1959, p. 13, repr. coul. — *Delacroix. Collection Génies et Réalités*, 1963, p. 184. — L. JOHNSON, 1963, p. 59. — M. SÉRULLAZ, 1963, p. 344 et 345, n° 453, repr.

Exp. : Paris, 1864, n° 149 (sous le titre : *Souvenir de Dieppe*). — Paris, 1874. — Paris, 1885, n° 70 (sous le titre : *Marine - Dieppe*). — Paris, 1925, n° 727. Paris, 1930, n° 162-B. — Bruxelles, 1947, n° 27. — Paris, 1963, n° 447. — Paris, 1971.

Le spectacle de la mer a toujours plongé Delacroix dans d'innombrables contemplations. L'artiste fait plusieurs séjours à Dieppe, et c'est à la fin du séjour de 1852 que, venu faire une dernière visite à la mer, il note dans son *Journal*, le 14 septembre : « Elle était du plus beau calme et une des plus belles que j'ai vues... C'est d'après cette mer que j'ai fait une étude de mémoire : ciel doré, barques attendant la marée pour rentrer » (*Journal*, I, p. 487-488). Que cette œuvre ait été ou non exécutée sur le motif, elle n'en conserve pas moins l'apparence d'une étude directe, annonçant les rapides notations des Impressionnistes.

Paris. Collection particulière.

9

DAHLIAS ET SOUCIS

Aquarelle sur traits au crayon noir et papier gris, avec rehauts de gouache, 24,9 × 20.

Cachet de l'atelier, en bas à droite : E. D.

Hist. : Acquis par la Société des Amis du Louvre en 1907. — Don, 1907.

Bibl. : J. GUIFFREY et P. MARCEL, 1909, n° 3469, repr. — H. GRABER, 1919, repr. pl. 37. — R. ESCHOLIER, 1929, t. III, repr. face à la p. 148.

Exp. : Paris, 1930, n° 716. — Bruxelles, 1936, n° 150. — Paris, 1936, n° 43. — Zurich, 1937, n° 93. — Paris, 1947, n° 117. — Paris, 1963, n° 84.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.

10

LES FALAISES D'ÉTRETAT

Aquarelle sur traits à la mine de plomb, avec rehauts de gouache, 21 × 31,4.

Cachet de l'atelier, en bas à droite : E. D.

Hist. : Vente atelier Delacroix, Paris, 22-27 février 1864. — Anciennes collections P.-A. Chéramy (vente Paris, 5-7 mai 1908, n° 314). — E. Moreau-Nélaton. — Don, 1919.

Bibl. : R. ESCHOLIER, 1929, t. III, repr. p. 163. — L. HOURTICQ, 1930, repr. pl. 61.

Exp. : Paris, 1930, n° 667. — Paris, 1937, n° 6. — Berne, 1948, n° 86. — Londres, 1952, n° 55. — Paris, 1963, n° 61.

Le motif a souvent été repris par l'artiste au cours de ses séjours sur la côte normande, mais jamais peut-être avec autant de liberté et d'ampleur; rappelons deux aquarelles des *Falaises d'Étretat*, cataloguées par Robaut en 1835 (nos 615, 616, repr.).

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.



12



13

11

ÉTUDE DE FLEURS

Toile, 56 × 37.

Au dos, cachet de la vente.

Hist. : Vente posthume, Paris, 1864. — Ancienne collection de Verninac (vente, Paris, 1948).

Exp. : Paris, 1954, hors cat. — Paris, 1957, n° 15. — Bordeaux, 1963, n° 70.

Paris. Collection particulière.

Paul HUET

Paris, 1803 - Paris, 1869.

Alors que triomphent les paysages néo-classiques italianisants, Huet cherche au sein de la nature à « exprimer les émotions que nous fait éprouver l'aspect de ses mystères ». Dès 1820, il approfondit son sens de la lumière et de l'atmosphère, interprétant des sujets selon ses propres états d'âme, sans tenir compte des critères de composition et d'équilibre formel. A la fin de sa vie, il a le réconfort d'une lettre de Sainte-Beuve : « Vous êtes un des pères de la renaissance naturelle du paysage », et, de ce fait, un des promoteurs du paysage sensible et subjectif qui triomphera à Barbizon.

12

LES FOINS EN BRIE PRÈS DE GUÉRARD. COUCHER DE SOLEIL

Toile, 30,5 × 48.

Signé, en bas à droite : PAUL HUET.

1857.

Hist. : Ancienne collection de la famille de l'artiste. — Achat, 1960.

Bibl. : P. MIQUEL, 1962, cité p. 257.

Sceaux. Musée de l'Île-de-France.

13

VILLE-D'AVRAY, ABORDS DES ÉTANGS. SOLEIL D'AUTOMNE

Bois, 29 × 46,5.

1863.

Hist. : Ancienne collection de la famille de l'artiste. — Achat, 1960.

Bibl. : P. MIQUEL, 1962, repr. p. 214, cité p. 257.

En 1863, pour satisfaire la passion de sa femme pour les fleurs et pour peindre près des étangs de Ville-d'Avray, Paul Huet achète en bordure de forêt un pavillon. Dans ce paysage, des teintes chères à Corot se mêlent aux verts tendres de sa palette et montrent une concordance de sensibilité de deux peintres si différents, devant un même site.

Sceaux. Musée de l'Île-de-France.

14

VENT D'OUEST

Aquarelle, 10,2 × 18.

Cachet rouge, en bas à gauche : PAUL HUET.

Hist. : Ancienne collection Mme Perret-Carnot. — Don, 1966.

Bibl. : P. MIQUEL, 1962, cité p. 256.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.



Joseph Mallord William TURNER
Londres, 1775 - Chelsea, 1851.

La lumière tour à tour associée aux flammes, à la fumée, à la neige, c'est ainsi que Turner conçoit son œuvre de visionnaire. Il est célèbre et combattu; personne, avant le XX^e siècle, n'est allé plus loin que lui dans l'évaporation de la forme; dès 1818, il abandonne les tons marron et roux chers aux paysagistes et préconise des esquisses d'après nature — lui-même en ramène de ses nombreux voyages — recherchant les rayonnements lumineux, intenses, qui deviennent dans ses œuvres une véritable obsession; cette analyse de la lumière et de la couleur, qui fait presque oublier le paysage, ouvre la voie à l'Impressionnisme, alors que sa technique traditionaliste — premiers plans sombres, fragmentation de la touche encore timide — l'en éloigne. Delacroix devient son plus ferme partisan, tandis que les Impressionnistes reconnaissent publiquement leur dette envers lui par une lettre où ils disent « avoir été précédés... par l'illustre Turner ».

lointain, sous un coup de jour électrique, tout au bout de terrains fauves. » Une gravure du *Liber Studiorum*, œuvre de jeunesse de Turner, joue un rôle important dans la genèse de cette peinture, mais, à cause de sa couleur et de sa composition, il semble probable que ce paysage représente une vue d'Italie.

Paris. Musée du Louvre.

15

PAYSAGE

Toile, 94 X 123.

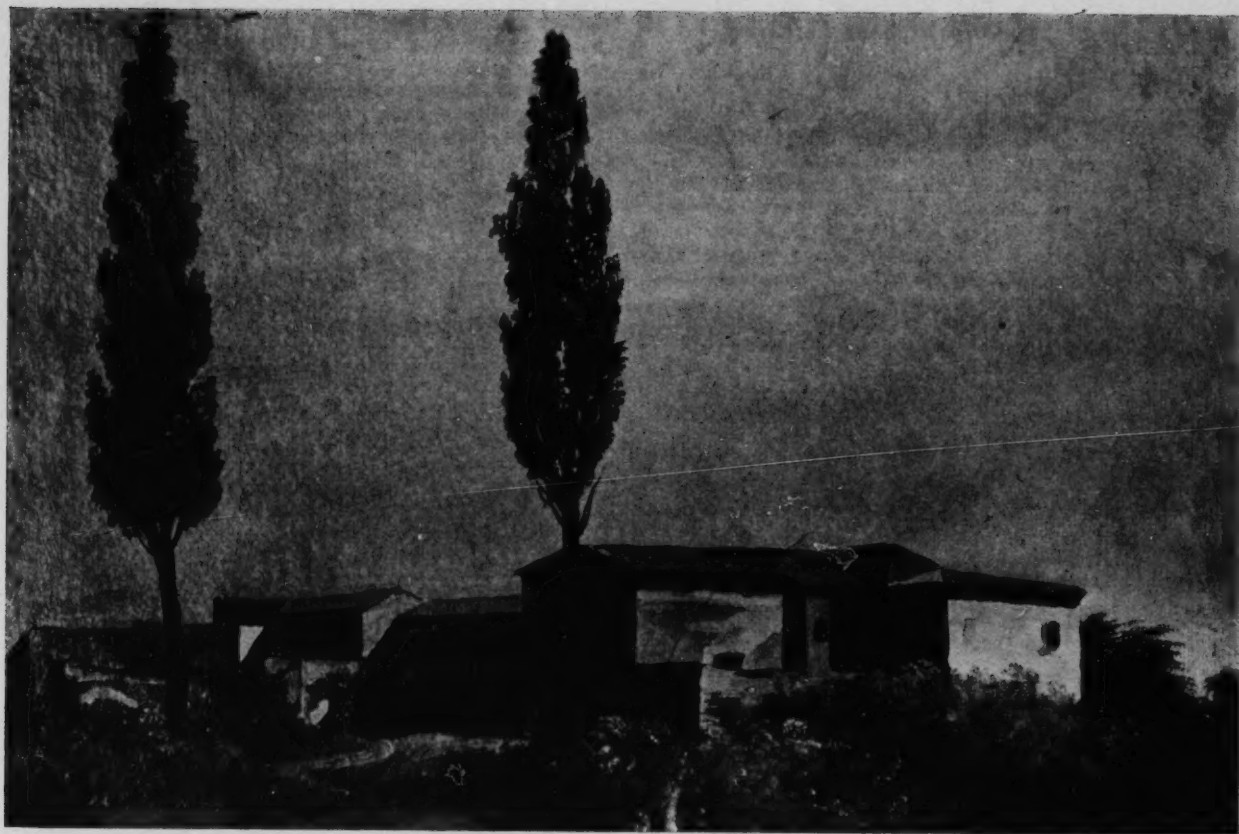
Vers 1835-1840.

Hist. : Anciennes collections Camille Groult, Paris. — Pierre Bordeaux-Groult, Paris. — Achat, 1967.

Bibl. : R. GIMPEL, 1963, p. 39. — M. KITSON, 1969, p. 247 à 256, repr. coul. p. 249. — M. LACLOTTE, 1970, p. 124, repr. coul.

Exp. : Paris, 1967-1968, n° 387. — Paris, 1972, n° 267.

Edmond de Goncourt ayant visité la célèbre collection Camille Groult écrit, à propos de ce tableau, dans son *Journal*, en 1850 : « Il y a parmi ces toiles un Turner : un lac d'un bleuâtre éthéré, aux contours indéfinis, un lac



16

Pierre-Henri de VALENCIENNES

Toulouse, 1750 - Paris, 1819.

Si Valenciennes codifie, en 1800, les principes du paysage néo-classique, il recommande en revanche, comme exercice de préparation, des petites études « d'après nature », pour lesquelles il donne des indications d'une spontanéité qu'on croirait impressionniste. Fugacité, luminosité de la nature, tels sont les thèmes de cette étonnante série du Louvre; l'artiste nous y livre, pris sur le vif, de brefs croquis de la campagne romaine, où il vécut cinq ans : il peint le même site à des heures différentes, fait des études de nuages, conseille de peindre après la pluie, s'attache à un rocher, à un tronc d'arbre. L'Ecole de Provence retrouvera quelque chose de ces instantanés fragmentaires, tandis que ses œuvres italiennes serviront de base au jeune Corot.

Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage, invite le peintre à se promener autour des villas romaines, surtout dans les jardins de la villa Farnèse. Cet endroit, bien que peu lié à l'Antiquité, plaît beaucoup à l'artiste, qui admire ses grands arbres et ses maisons modernes « dont les grandes parties lisses, par leur effet tranquille et large, reposent l'œil et contribuent parfaitement à augmenter la sévérité du style ». De plus, L. Venturi remarque l'intérêt de cette étude, moderne dans le thème et dans le choix des couleurs, mais encore classique dans la composition, avec ses contrastes de verticales et d'horizontales.

Paris. Musée du Louvre.

16

ÉTUDE DE PAYSAGE. LES DEUX PEUPLIERS

Carton, 25 × 37.

Au verso : A VILLA FARNEZE. ROMA N° 61.

Vers 1777.

Hist. : Anciennes collections du comte de l'Espeine. — Princesse Louis de Croy. — Don, 1930.

Bibl. : Catalogue, 1932, n° 761, repr. pl. 179. — L. LACROIX, 1932. — L. VENTURI, 1941, p. 95, repr. fig. 8. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1961, t. IV, p. 30, n° 1840, repr. pl. 733, n° 1840.

Exp. : Paris, 1930-1931, n° 81. — Londres, 1932, n° 849. — Toulouse, 1956-1957, n° 19. — Londres, 1972, n° 256.

*Valenciennes, dans son ouvrage *Eléments de perspective pratique à l'usage des Artistes; suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la**



Pré-Impressionnistes



L'Ecole de Barbizon.

Barbizon est un petit hameau, en lisière de la forêt de Fontainebleau; la plupart des pré-impressionnistes y font de fréquents séjours ou s'y installent, créant ainsi cette école de paysagistes dont la particularité est l'amour de la nature.

— Il y a des séances de travail en commun entre eux et la nouvelle génération; c'est ainsi que Renoir, Sisley, Pissarro, Bazille, Monet, Monticelli et Boudin viennent à Barbizon à plusieurs reprises et reçoivent des leçons de Diaz et de Daubigny.

— Surtout, une complicité se développe entre eux; en 1860, Corot, Cals, Rousseau, Harpignies, Millet et Ziem font une vente publique de leurs œuvres à l'Hôtel Drouot, destinée à secourir Jongkind; Diaz aide Renoir en l'approvisionnant en couleurs; Daubigny et Corot, membres du jury au Salon, font accepter Monet, Pissarro, Renoir et quand, en 1870, Monet est refusé, ils démissionnent; Daubigny dit : « Je n'ai que faire dans une maison où l'on refuse ce que j'aime. »

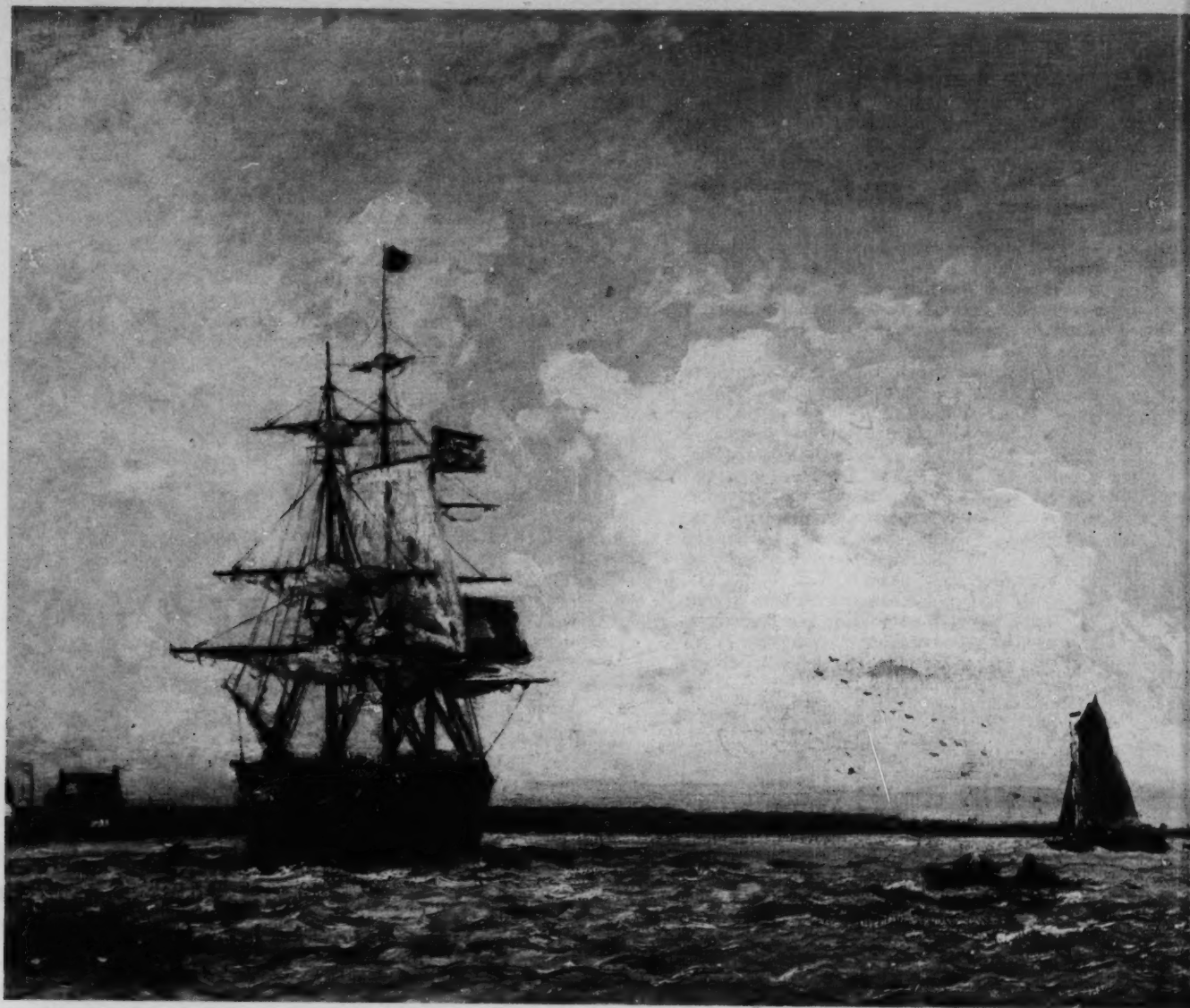
— Expositions communes : en 1860, grande exposition de peinture moderne avec Delacroix, Corot, Courbet et Millet; Courbet ouvre un atelier et expose avec Manet lors de l'exposition universelle de 1867.

L'Ecole de Saint-Siméon.

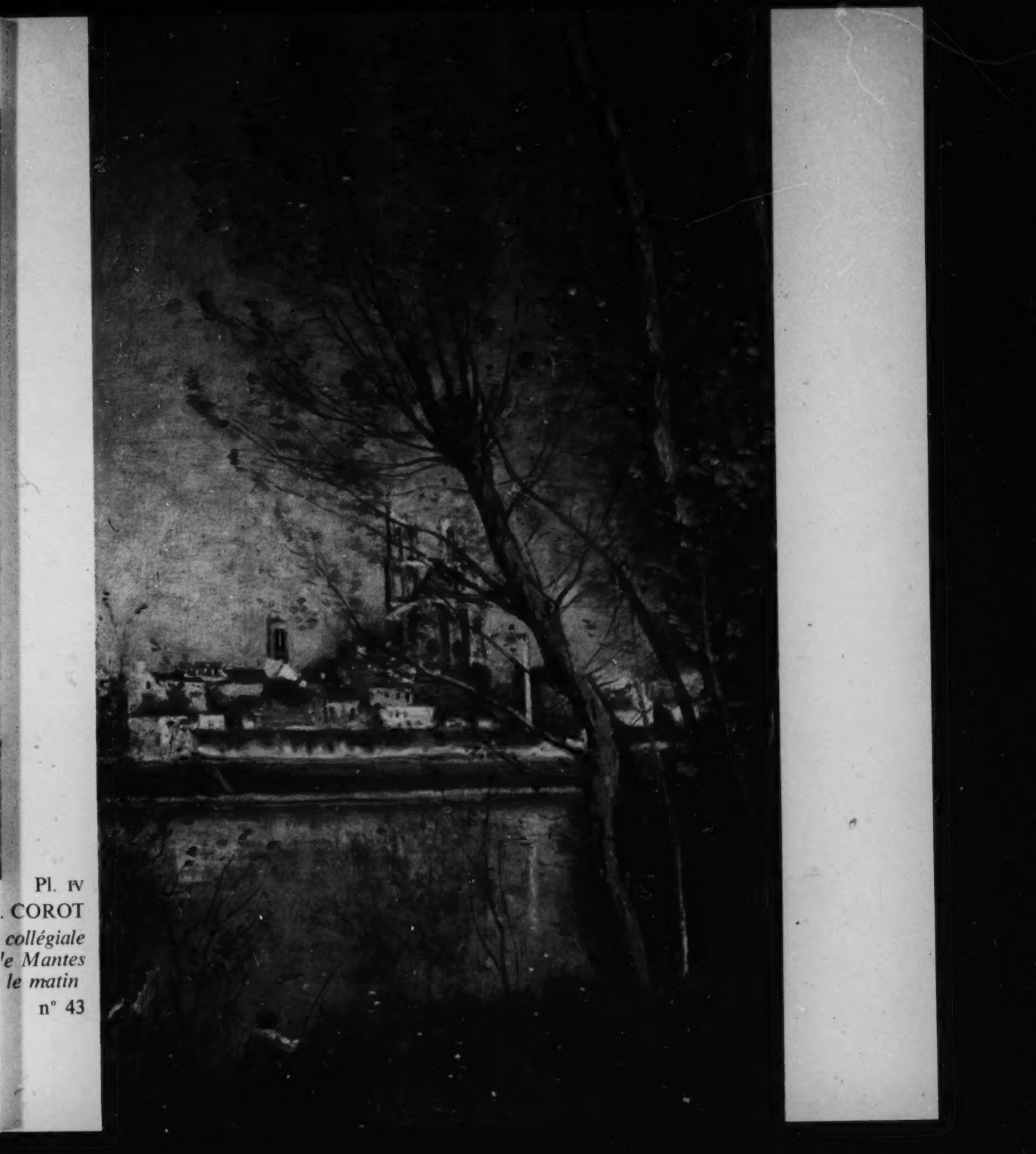
La Normandie a toujours attiré les artistes : Delacroix, Millet, Courbet, Corot, Diaz, Rousseau, Daubigny, Harpignies, l'ont successivement visitée et peinte. Boudin, en 1862, jette les premières bases de cette école de plein air inspirée des variations de l'atmosphère marine en s'installant à la ferme Saint-Siméon; il y attire Jongkind, Sisley, Cals, Lépine et surtout Monet, qui, ayant travaillé avec lui, dit : « J'avais saisi ce que pouvait être la peinture. » En 1869, Boudin entraîne Monet, Manet et Courbet à exposer au Havre.

L'Ecole de Provence.

Quelques artistes, originaires de Provence, cherchent parallèlement à traduire eux aussi devant le motif l'intensité de la lumière méditerranéenne, précédés en cela par Delacroix et Courbet. Monticelli et Guigou sont indépendants; pourtant Guigou fréquente le Café Guerbois et se lie avec Pissarro; quant à Monticelli, deux séjours à Paris, entre 1846 et 1870, lui font connaître Diaz, à côté duquel il a un atelier.



Pl. III - J.-B. JONGKIND - *Le grand canal de Dordrecht* - n° 66



Pl. IV
J.M.W. COROT
*collégiale
de Mantes
le matin*
n° 43



Louis-Auguste AUGUIN

Rochefort, 1824 - Bordeaux, 1904.

A Corot, il doit la douceur et le charme qui se révèlent dans ses bords de Charente et dans ses paysages bordelais. Il a aussi appris de Courbet à cimenter les rochers, à donner puissance et densité à la végétation. Enfin, dans les vingt dernières années de son existence, il a peint dans une note personnelle, très claire, parfois toute proche de l'Impressionnisme, des paysages traités plus globalement, où la lumière l'emporte souvent sur la ligne.

17

RAYONS D'AUTOMNE
SOUVENIR DU PARC DE COGNAC

Toile, 110 × 200.

Signé, daté, en bas à gauche : L. A. AUGUIN.
1873.

Hist. : Achat de la Ville à l'Exposition de la Société des Amis des Arts, 1875.

Bibl. : *Catalogue*, 1875, 1877, 1879, p. 79, n° 593. — E. VALLET, 1881, p. 126, n° 351. — E. VALLET, 1894, p. 124, n° 373. — P. GALIBERT, 1906, repr. pl. 76. — D. ALAUX, 1910, p. 61, n° 308. — *Catalogue*, 1933, p. 101, n° 373. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 225. — *Catalogue et estimation*, s.d., p. 22, n° 646.

On considère, à bon droit, Auguin comme le chef de l'école de paysage du Sud-Ouest. Corot et Courbet viennent plusieurs fois dans la contrée, où Auguin a établi son champ d'études, aidant ainsi par l'autorité de leur nom à l'apostolat artistique auquel cet artiste a consacré toute sa vie. C'est ainsi qu'il organise à Saintes une exposition d'études sur nature signées entre autres par Corot et Courbet.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.



20



18



54

Eugène BOUDIN

Honfleur, 1824 - Deauville, 1898.

Exprimer l'atmosphère, capter la lumière, en noter les variations selon les heures et les saisons, telle est la constante recherche de Boudin depuis l'époque de ses premières études sur les quais du Havre jusqu'à ses dernières œuvres peintes en Bretagne. Il peint sur toutes les côtes, de la Mer du Nord et de la Manche à l'Adriatique, de la Méditerranée à l'Océan. Partout il a su donner la note significative qui fait qu'on reconnaît le pays. Il séjourne en particulier à Bordeaux, en 1873, 1874 et 1879, séduit par la luminosité du fleuve aux quais fourmillants et comme embroussaillés de mâts et de cordages. Il expose d'ailleurs aux divers Salons de la Société des Amis des Arts, dès leur fondation. Sensible aux nouveautés introduites par Jongkind, c'est-à-dire une rapide impression de lumière, il suit son exemple, avec une palette aussi nuancée. « La nature reste encore le grand livre à déchiffrer », note-t-il dans ses carnets. « Humer le bon air salin des plages, tout en suivant les nuages le pinceau à la main... Trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de travail au chevalet. » Telle est la leçon qui, reçue d'abord par Claude Monet, dont Boudin fut le premier maître, allait entraîner l'Impressionnisme naissant vers la peinture de plein air et susciter le renouvellement de l'expression picturale.

18

NATURE MORTE AUX FRUITS

Toile, 56 × 83.

Signé, en bas à gauche : E. BOUDIN.

Vers 1856-1860.

Hist. : Anciennes collections Lebas, Le Havre (achat à Eugène Boudin, le 27 août 1861, avec cinq autres Natures mortes). — Ispénian. — Don, 1964.

Bibl. : R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 52, n° 163, repr. Quimper. Musée des Beaux-Arts.

19

VUE DE QUIMPER

Bois, 40 × 61.

Signé, daté, sur le bateau, au premier plan : E. BOUDIN 1857.

Hist. : Ancienne collection du comte de Silguy (achat à Eugène Boudin, août 1857). — Legs, 1864.

Bibl. : R.-L. BENJAMIN, 1937, p. 183, repr. p. 110. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 227. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 54, n° 172, repr.

Exp. : Rennes, 1964, n° 1.

Quimper. Musée des Beaux-Arts.

20

FEMME EN ROBE BLEUE SOUS UN PARASOL

Carton, 32 × 22.

Vers 1865.

Hist. : Ancienne collection Louis Boudin. — Don, 1900.

Bibl. : R. ARNOULD, 1955, p. 27, n° B. 64. — R. ARNOULD, 1961, n° 121. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 177, cité p. 277. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 112, n° 317, repr.

Exp. : Rennes, 1951. — Dieppe, 1953. — Paris, 1953-1954. — Nice, 1954, n° 3. — Le Havre, 1959, n° 18. — Nice, 1960. — Tokyo; Kyoto, 1961-1962, n° 25. — Le Havre, 1970.

« Boudin a inventé un genre de marines qui lui appartient en propre et qui consiste à peindre avec la plage tout ce beau monde exotique que la haute vie rassemble l'été dans nos villes d'eaux. Que de finesse et de vivacité dans ces figurines qui, debout ou assises, s'agitent dans le sable. » CASTAGNARY, *Salons, 1837-1870*, t. I, p. 375, année 1869.

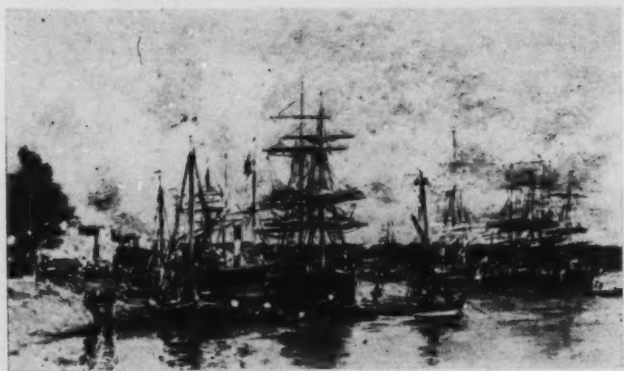
Le Havre. Musée des Beaux-Arts.



21



23



22



24

RIVAGE EN BRETAGNE

Toile, 38,5 × 61,5.

Signé, daté, en bas à gauche : BOUDIN 71.

Hist. : Ancienne collection Heinrich Liebig. — Legs, 1904.

Bibl. : Katalog, 1962, n° 40.

Libérec. Oblastni Galerie.

PORT DE BORDEAUX

Bois, 22 × 36.

Signé, daté, en bas à gauche : E. BOUDIN 74 BORDEAUX.

Hist. : Ancienne collection Noulibos, 1875. — Legs, 1876.

Bibl. : G. JEAN-AUBRY, 1922. — R.-L. BENJAMIN, 1937, p. 183. — *Connaissance des Arts*, 1955, p. 35. — J. VERGNET-RUIZ et M. LA-CLOTTE, p. 177, cité p. 227, repr. pl. 176. — *Catalogue*, 1967, p. 26. — G. JEAN-AUBRY, 1968, p. 90. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 350, n° 986, repr.

Exp. : Pau, 1875, n° 46.

La série des vues de Bordeaux et de la Gironde reste encore parmi les plus délicates du peintre; on les sent moins sereines que les vues d'Anvers, mais tout animées d'une vie, d'une agitation, d'un sens du mouvement qui est une des caractéristiques de la vision prompte et subtile de Boudin.

Pau. Musée des Beaux-Arts.

LE PORT DE BORDEAUX,
VU DU QUAI DE BACALAN

Toile, 36,8 × 58,3.

Signé, daté, en bas à droite : BORDEAUX E. BOUDIN 74.

Hist. : Anciennes collections Mme de Lancey, Paris. — Henry Vasnier, Reims. — Legs, 1907.

Bibl. : *Catalogue vente*, 1890, n° 1. — *Catalogues*, 1909, 1913, n° 28. — G. JEAN-AUBRY, 1968, cité p. 90. — F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, cité p. 6. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 346, n° 975, repr.

Exp. : Paris, 1875, n° 266. — Bordeaux, 1876, n° 89. — Paris, 1899, n° 301. — Reims, 1969, n° 4.

Reims. Musées.

BORDEAUX. LE PORT

Toile, 75 × 100,5.

Signé, en bas à gauche : E. BOUDIN.

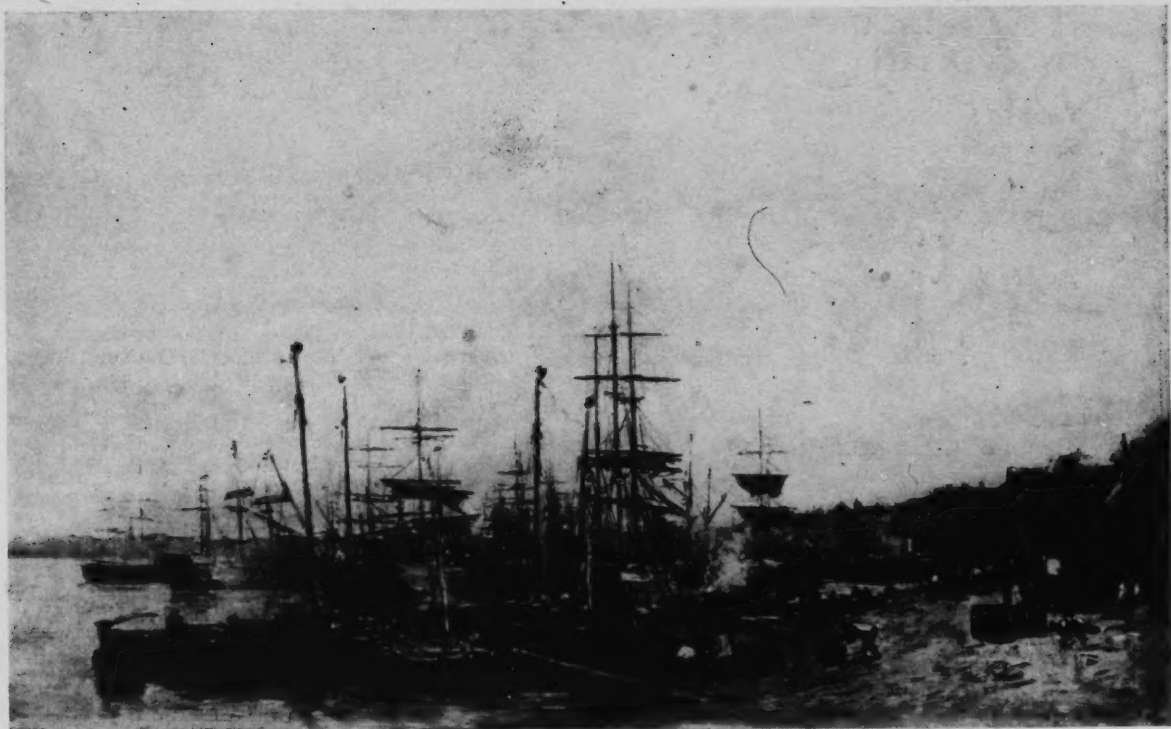
Vers 1874-1876.

Hist. : Vente Hôtel Drouot, Paris, 5 mai 1902, n° 8. — Ancienne collection Arthur Tooth. — Achat, 1937.

Bibl. : G. JEAN-AUBRY, 1968, p. 90. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 356, n° 1004, repr.

Exp. : Windsor, 1945.

« Sur le dessin des vagues, le mouvement des nuages, la noble allure d'un vaisseau bien gréé, sur le caractère des fleuves coulant à fleur des berges, ... les peintres hollandais du XVII^e siècle ont écrit des pages d'une sûreté de méthode et d'un charme d'intimité parfaite. Les Impressionnistes s'essayent à traduire des sensations plus rapides... Le procédé de Boudin varie sur l'aspect des lieux, ou peut-être encore l'état inconscient de son individu. En général,



la peinture est légère, indicative des transparences colorées de l'air et de la substance des objets... Les plans sont bien assis, s'enchaînent bien. Les personnages qui animent, s'il y a lieu, l'endroit sont indiqués dans leur intention de mouvement et dans la caractéristique de leur costume. Charenton se différencie bien de Bordeaux ou du Havre. » Philippe BURTY, in *La République française*, 3 février 1883.

Toronto. Art Gallery of Ontario.

25

LE PORT DE BORDEAUX, VU DU QUAI DES CHARTRONS

Toile, 54,5 × 90,5.

Signé, daté, en bas à droite : E. BOUDIN - BORDEAUX 75.

Hist. : Anciennes collections Mme de Lancey, Paris. — Henry Vasnier, Reims. — Legs, 1907.

Bibl. : *Catalogue vente*, 1890, n° 5. — *Catalogue*, 1913, n° 29. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 227. — F. POMAREDE et H. DRUART, 1968, cité p. 6. — G. JEAN-AUBRY, 1968, p. 90 et 188. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 374, n° 1071, repr.

Exp. : Bordeaux, 1875, n° 79. — Paris, 1875, n° 267. — Paris, 1938, n° 4. — Reims, 1948, n° 8.

« Les marines de Boudin... comme elles sont fines et justes, comme tous ces petits personnages vivent et s'agitent dans l'air ambiant. Rien n'est plus vivement senti ni rendu d'une façon plus pittoresque. » CASTAGNARY, *Salons, 1857-1870*, t. I, p. 309, année 1868.

Reims. Musées.

26 (repr. coul. sur la couverture)

BORDEAUX. TROIS-MATS DANS LE PORT

Bois, 21 × 31.

Signé, daté, en bas à gauche : E. BOUDIN. 75;
en bas à droite : BORDEAUX.

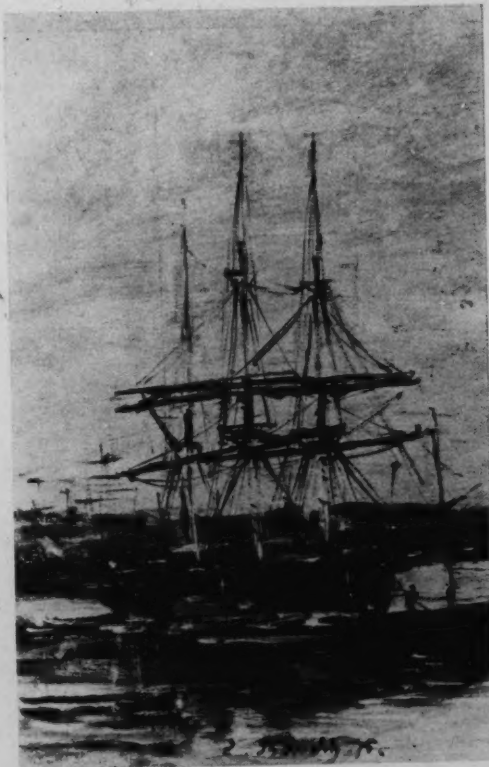
Hist. : Ancienne collection Pyke-Thomson.

Bibl. : G. JEAN-AUBRY, 1968, p. 90. — R. SCHMIT, 1973, t. I, p. 379, n° 1086, repr.

Exp. : Londres, 1956, n° 46.

Cardiff. National Museum of Wales.

26 (détail)





28 .



27



29

DEUX BARQUES DE PÊCHE A ROTTERDAM

Aquarelle sur traits au crayon noir,
16,5 × 20,6.

Signé, au crayon noir, en bas à gauche :
ROTTERDAM E. BOUDIN; en haut à droite : ROT-
TERDAM; monogrammé, en bas à droite : E. B.

1876

Hist. : Vente atelier Eugène Boudin, Paris,
20-21 mars 1899. — Ancienne collection
Mme Ploton. — Legs, 1934.

Exp. : Paris, 1936, n° 13 a. — Belgrade, 1939,
n° 111. — Dieppe, 1953. — Paris, 1965,
n° 134.

En 1870-1871, de Bruxelles, où il séjourne,
Boudin se rend en Hollande, attiré par son
ami Jongkind. Il va ensuite plusieurs fois à
Rotterdam, en 1873, 1876, 1879, 1880 et
enfin en 1888. C'est en 1876 qu'il réalise l'une
de ses premières « séries » : *Les vues de Rot-
terdam*, auxquelles on peut rattacher cette
aquarelle. On y décèle à la fois l'influence de
Jongkind et le style personnel de Boudin :
dessin schématique et construction plus rigou-
reuse des premiers plans, grand ciel clair et
reflets scintillants de l'eau mouvante.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.

MARÉE BASSE A ÉTAPLES

Toile, 79 × 109.

Signé, daté, en bas à gauche : E. BOUDIN 1886.

Hist. : Ancienne collection du baron Alphonse
de Rothschild, Paris. — Don, 1890.

Bibl. : E. VALLET, 1894, p. 131, n° 416. —
D. ALAUX, 1910, p. 66, n° 333. — Ch. MAN-
CIET, 1931, p. 13. — *Catalogue*, 1933, p. 56,
n° 190. — R.-L. BENJAMIN, 1937, p. 179. —

Vie des Arts, 1962, n° 26, repr. p. 16. —
J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité
p. 227. — G. JEAN-AUBRY, 1968, p. 188. —
Les merveilles des Musées de Province, 1967,
p. 46-47, repr. — G. MARTIN-MÉRY, in *Beaux-
Arts*, 1970, p. 51. — G. MARTIN-MÉRY, in
Bulletin annuel..., 1970. — *Livre sur l'exposi-
tion « Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux »,
1971-1972*, cité p. 10, repr. coul. pl. 77. —
R. SCHMIT, 1973, t. II, p. 322, n° 2155, repr. —
Catalogue et estimation, s.d., p. 24, n° 717.

Exp. : Paris, 1899, n° 102. — Tel-Aviv, 1964,
n° 86. — Gand; Laren, 1970, n° 49. —
Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, 1971-
1972, n° 38.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

LA BARQUE DU LAMANEUR

Toile, 90 × 137.

Signé, daté, en bas à droite : E. BOUDIN - 87.

Hist. : Anciennes collections Galerie Durand-
Ruel, Paris (achat à Eugène Boudin, 6 juin
1890). — Galerie Georges Petit, Paris (vente,
1^{er} octobre 1917). — Dr Soubies, Paris (vente
Soubies, Hôtel Drouot, Paris, 14 novembre
1921). — Galerie Kleinberger, Paris. — Gale-
rie Raphaël Gérard, Paris. — Galerie Durand-
Ruel, Paris.

Bibl. : R. SCHMIT, 1973, t. II, p. 340, n° 2199,
repr.

Exp. : Bordeaux, 1890, n° 91. — Paris, 1899,
n° 215. — Londres, 1905, n° 2.

Paris. Collection particulière.



30



31

MARCHÉ AUX POISSONS

Aquarelle sur esquisse au fusain, 21,6 × 29,2.
 Au verso, fragment d'une étude au fusain d'après un plâtre, peut-être le masque de Pascal.

Exp. : Paris, 1965, n° 132.

Si Boudin a beaucoup peint de scènes de poissonnerie à Trouville, de 1865 à 1895, il en a également peint à Bruxelles en 1871. En effet, le motif de cette aquarelle, à la composition tourbillonnante et à la touche vibrante, évoquant les reflets de l'eau sur les écailles des poissons, se retrouve, avec de légères variantes, au centre d'une peinture annotée et datée BRUXELLES 71.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.

Louis CABIÉ

Dol, 1857 - Bordeaux, 1939.

Cet ami d'Harpignies, profondément influencé par Corot, Courbet et Théodore Rousseau, se fixe à Bordeaux, où il ouvre un atelier. La nature est pour lui un thème inépuisable; l'attrance qu'il éprouve pour les Landes lui est révélée dès 1870. Il peint tous les aspects des sites, de la Bretagne à la Méditerranée, principalement le contraste des sols rocailloux et des chênes verts dans la région de Royan.

31

PAYSAGE DE DORDOGNE

Bois, 34,4 × 52.

Signé, en bas à droite : LOUIS CABIÉ.

Hist. : Achat de la Ville (vente, Bordeaux, 17 décembre 1973, n° 72).

Cabié vient très jeune à Bordeaux; en 1896, il ouvre un atelier rue de l'Observance, puis, plus tard, rue de Grassi, enfin un dernier à Caudéran. Il expose en 1887 au Salon des Artistes français et fait de nombreuses autres expositions de plus de cent toiles.

Saintes. Musée des Beaux-Arts.



33

34



64



32

Adolphe-Félix CALS

Paris, 1810 - Honfleur, 1880.

« *Fou de paysage* », Cals montre à ses débuts une étonnante maîtrise, s'intéressant surtout aux effets de lumière sur la vie campagnarde, dans des teintes qui s'associent, se mêlent sans formes précises et sans contours arrêtés, et où les notes claires s'opposent aux tons plus foncés. Son sens de l'atmosphère, son désir d'art subjectif, son amitié pour Jongkind et pour les peintres d'Honfleur, en font un précurseur de l'Impressionnisme, au même titre que Daubigny.

32

BOUQUET DE FLEURS

Panneau, 15 × 12,5.

Signé, daté, en haut à gauche : CALS 1852.

Hist. : Anciennes collections Victor Jannesson, 1913. — Louis Boisson, Agen. — Legs, 1954.

Bibl. : V. JANNESSON, 1913, p. 50 et 51.

Agen. Musée.

33

LES HORIZONS

Huile sur papier, 25 × 36.

Signé, daté, en bas à gauche : CALS 60.

Hist. : Ancienne collection Louis Boisson, Agen. — Legs, 1954.

Cals représente avec prédilection dans un esprit proche de celui de Millet l'humanité rustique; il possède un accent personnel, émouvant dans son humilité, une sensibilité à la poésie de la vie campagnarde qui annonce le Pissarro d'Eragny. Même s'il n'est pas un révolutionnaire, il rend « ce que l'on sent, à ses risques et périls » selon ses propres termes.

Agen. Musée.

34

BORD DE RIVIÈRE

Bois, 12,5 × 20.

Signé, en bas à droite : CALS.

Hist. : Ancienne collection Louis Boisson, Agen. — Legs, 1954.

Agen. Musée.



35

36



Antoine CHINTREUIL

Pont-de-Vaux, 1816 - Septeuil, 1873.

Après avoir été le plus sensible et le plus raffiné des disciples de Corot, il travaille, solitaire, dans l'Ile-de-France; Chintreuil n'a jamais fait partie, comme les autres pré-Impressionnistes, d'un groupe homogène. Il cherche à découvrir toutes les nuances de la lumière dans les levers et les couchers de soleil, et excelle à surprendre les variations les plus fugitives ou l'impression d'immensité des grandes étendues. Maillon de cette chaîne qui lie les aquarellistes anglais à Monet et Pissarro, il peint des tableaux dont les titres mêmes annoncent les thèmes de l'Impressionnisme.

35

LE PONT DE FAVREUSE EFFET D'AUTOMNE (IGNY)

Toile, 26 × 34.

Signé, en bas à gauche : CHINTREUIL.

Hist. : Ancienne collection Carpentier. — Don Camille Carpentier fils au Louvre, 1893. — Dépôt au Musée Chintreuil.

Bibl. : A. LA FIZELIÈRE, J. CHAMFLEURY et F. HENRIET, 1874, n° 147, repr. pl. 22.

Exp. : Paris, 1874, n° 97. — Vichy, 1961, n° 35. — Pont-de-Vaux, 1964. — Bourg-en-Bresse, 1973, n° 21.

Chintreuil est un des artistes qui ne cesse, dès le début du siècle, de planter son chevalet sur les bords de la rivière, et notamment la Bièvre. Il se plaît à reproduire les variations de la lumière le long du jour, tout comme son ami Corot.

Pont-de-Vaux. Musée Chintreuil.

36

LA PRAIRIE A IGNY

Toile, 20,6 × 33,5.

Signé, en bas à gauche : CHINTREUIL.

Hist. : Anciennes collections Desbrochers. — Georges Gautier. — Don, 1920.

Bibl. : A. DE LA FIZELIÈRE, 1874, n° 123, repr. pl. 25. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1958, p. 25, n° 341, repr. pl. XC, n° 341.

Exp. : Paris, 1874, n° 84. — Bourg-en-Bresse; Pont-de-Vaux, 1973, n° 17.

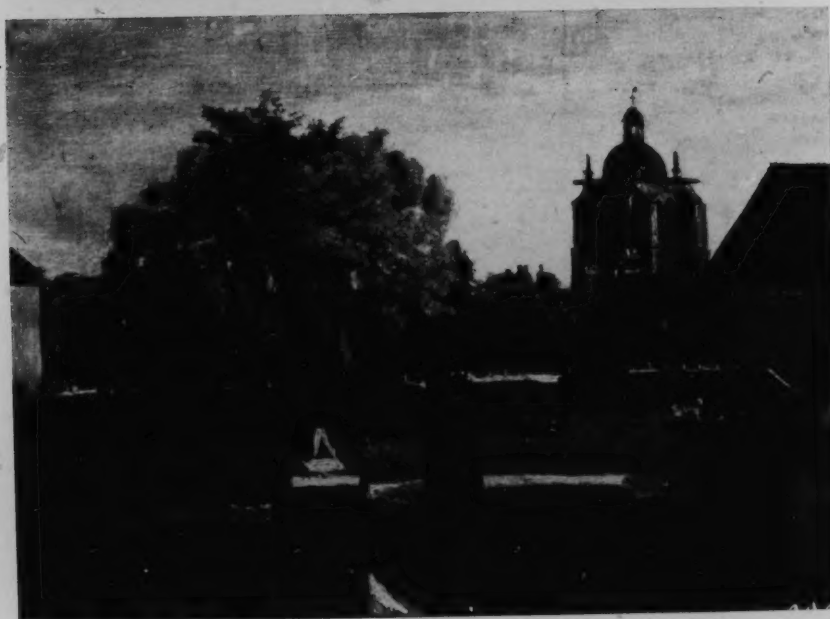
Chintreuil resta longtemps méconnu : il ne peignait pas selon les normes officielles, et s'obstina pourtant, malgré une profonde misère, dans la ligne qu'il avait choisie : peindre la nature sans artifice, mais dans sa simple et réelle beauté.

« Chintreuil eut une vie retirée et austère. Le succès n'eut jamais pour lui ce grand éclat que jettent quelques talents plus extérieurs et plus mâles. Il est à l'abri des réactions violentes qui, de nos jours, ont placé trop bas certains noms et placé trop haut certains autres. Sa gloire, comme son œuvre, paraît lentement, faiblement, et semble craindre le bruit du grand jour. Elle s'achemine sans emphase pour s'imposer plus sûrement. » Odilon REDON.

Paris. Musée du Louvre.



37



38

Jean-Baptiste-Camille COROT

Paris, 1796 - Paris, 1875.

« La nature avant tout. » Ce cri lancé par Corot situe son art à la charnière de l'art classique et de l'Impressionnisme. Son séjour à Rome en 1825 est décisif : il multiplie les études de plein air et traduit ses sensations par une touche spontanée qui exprime la douceur de la lumière romaine; à son retour, et jusqu'à sa mort, il est un voyageur acharné, poursuivant sa quête inlassable de la nature; son regard est centré sur l'horizon, recherchant les paysages de l'aube ou du crépuscule, noyés dans une brume vaporeuse, qu'anime toujours la présence humaine; il préfère à la couleur les tonalités subtiles de l'atmosphère comme celles de Ville-d'Avray, et en cela exerce sur les peintres d'Honfleur une influence déterminante. Cette alliance de l'homme et de la nature est le reflet de sa propre harmonie intérieure, et c'est par cette dimension morale ajoutée à son goût de la lumière diffuse que Corot ouvre la voie à l'Impressionnisme, lui qui a écrit : « Le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature. »

37

ROCHERS EN ITALIE

Toile, 22 × 30.

En bas à gauche, signature rapportée : COROT.

Vers 1826-1827.

Hist. : Don de Corot à son ami Jules Badin.

Bibl. : A. SCHOELLER et J. DIETERLE, 1956, p. 6, repr.

Exp. : Paris, 1947, n° 45.

Corot est pris d'une sorte d'ivresse en face de la nature italienne, et se passionne à traduire la vivacité de ses impressions dans ces études, qui, selon ce qu'il a appris, ne sont que des documents, des matériaux, que le peintre ne

juge pas dignes d'accéder au rang de « tableaux ». Corot croit en effet indispensable, pour se conformer aux préceptes reçus, de composer des paysages qu'il envoie au Salon, seul moyen pour un artiste d'accéder à la carrière. Ainsi, tandis que cette toile est une merveille de spontanéité, où l'Impressionnisme est déjà en germe, l'envoi au Salon, s'il est peint dans une belle matière dense et pleine de délicatesse, est une composition néo-classique, quelque peu artificielle.

Paris. Collection particulière.

38

SAINT-PATERNE D'ORLÉANS

Toile, 28,3 × 42.

Signé, en bas à gauche : COROT.

Vers 1840-1850.

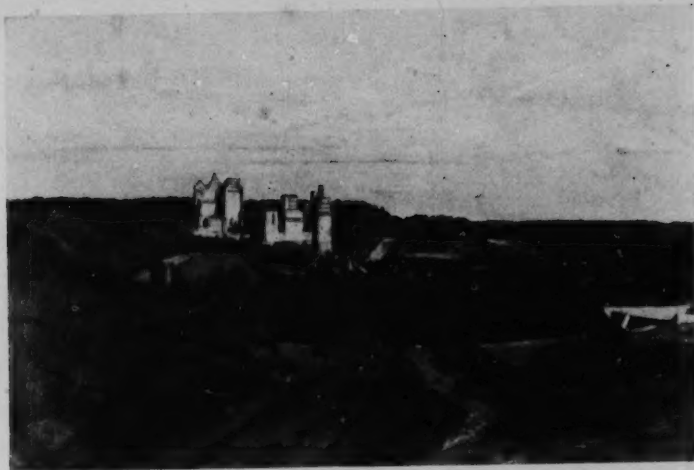
Hist. : Vente Corot, 1876, n° 87. — Ancienne collection Delacre (vente, 1941, n° 41). — Achat, 1942.

Bibl. : A. ROBAUT, 1905, n° 555. — G. BAZIN, 1942, p. 117, n° 54, repr. pl. 54. — H. HAUG, 1955, n° 605. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 143, repr. n° 152, cité p. 231. — G. BAZIN, 1973, p. 282, repr. p. 177. — M. HOURS, 1973.

Exp. : Bâle, 1947, n° 195. — Strasbourg; Besançon; Nancy, 1947. — Bruxelles, 1948, n° 50. — Londres, 1949-1950, n° 186. — Amsterdam, 1951, n° 22. — Venise, 1952, p. 175, n° 19. — Strasbourg, 1955, n° 605. — Berne, 1960, n° 35. — Chicago, 1960, n° 54. — Munich, 1964-1965, n° 38. — Paris, 1966, n° 41.

« Toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés. Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus. Le dessin est la première chose à chercher. Ensuite les valeurs — les rapports de formes et des valeurs. Voilà les points d'appui. » COROT.

Strasbourg. Musée d'Art Moderne.
Ancienne Douane.



39



41



42

40 (détail)



LE CHATEAU DE PIERREFONDS

Toile, 46 × 76.

Signé, en bas à droite : c. COROT.

Vers 1840-1845.

Hist. : Ancienne collection du comte de Silguy.
— Legs, 1864.

Bibl. : A. ROBAUT, 1905, n° 474. — J. VER-
GNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 143, cité
p. 231, repr. pl. 153. — G. BAZIN, 1973, cité
p. 266.

Exp. : Rome; Milan, 1955. — Tokyo; Kyoto,
1961-1962, n° 29. — Berlin, 1963, p. 23. —
Londres, 1965.

Quimper. Musée des Beaux-Arts.

LES TOURS DE DUNKERQUE

Toile, 35 × 47.

Cachet, en bas à droite : VENTE COROT.
1857.

Hist. : Vente Corot, 1876, n° 142. — Achat,
1876.

Bibl. : A. ROBAUT et E. MOREAU-NÉLATON,
1905, n° 766 (sous le titre *Les bassins de*
pêche).

Exp. : Bourges, 1973, n° 74.

Dunkerque. Musée.

PAYSAGE

Toile, 46 × 55,5.

Signé, en bas à gauche : COROT.

Vers 1861.

Hist. : Achat à Corot, 1861.

Bibl. : E. MOREAU-NÉLATON et A. ROBAUT,
1905.

Dunkerque. Musée.

VUE DE SAINTES
PRISE PRÈS DE LA ROUTE
DE SAINT-JEAN-D'ANGÉLY

Toile, 21,5 × 31,5.

Signé, en bas à droite : COROT.
1862.

Hist. : Anciennes collections Szavardy (vente,
21 février 1874, n° 63). — Marcotte (vente
posthume, 18 février 1884, n° 16). — Léo-
pold Donnay. — Legs, 1887.

Bibl. : E. MOREAU-NÉLATON, 1905, p. 224 et
225. — A. ROBAUT, 1905, n° 1279. — G. RIAT,
1906, p. 199. — Th. DURET, 1918, p. 58-61.
— N. SANTON, 1956, p. 56-60. — G. DELES-
TRE, n° 27, p. 1 à 5.

Exp. : Saintes, 1863, n° 68, sous le titre *Pay-
sage (effet du soir)*. — Bruxelles, 1945. —
Ornans, 1962.

« Un jour d'été, en 1862, Courbet et Corot,
assis dans un champ, près de la route de Saint-
Jean-d'Angély, se mirent à peindre une même
vue de la ville de Saintes. Ils l'exécutaient sur
de petites toiles de mêmes dimensions et avaient
convenu de la terminer dans le même temps.
Nous nous trouvions là, deux ou trois amis, à
les regarder. Ils étaient assis l'un près de l'autre,
assez éloignés pour ne pas voir le travail l'un
de l'autre, mais pas assez pour ne pouvoir
échanger des propos et se mêler à la conver-
sation que nous tenions autour d'eux. Corot,
dans cette vue, a pour sa part représenté, au
premier plan, Courbet en train de peindre. »
Th. DURET.

Liège. Musée des Beaux-Arts.

43 (repr. coul. pl. IV).

LA COLLÉGIALE DE MANTES
LE MATIN

Bois parqueté, 52,1 × 32,6.

Signé, en bas à gauche : COROT.

Vers 1865-1870.

45



44



72

Hist. : Ancienne collection Jules Warnier-David. — Legs, 1899.

Bibl. : F. HENRIET, 1899. — J. MEIER-GRAEFE, 1904, t. I, repr. p. 205. — A. ROBAUT, 1905, n° 1522. — M. GENSEL, 1906, p. 24, repr. fig. 11. — E. BELVAL, 1907, n° 7. — *Catalogue*, 1909, n° 120. — J. MEIER-GRAEFE, 1930, p. 130. — E. FAURE, 1931, repr. pl. 66. — *Catalogue*, 1932, n° 306, repr. pl. 94. — E. FAURE, 1935, p. 46. — P. JAMOT, 1936, p. 22, repr. fig. 33. — J. BOUCHOT-SAUPIQUE, 1937, p. 120, repr. p. 122. — G. BAZIN, 1942. — F. FOSCA, 1948, repr. pl. 58. — O. POPOVITCH, 1950, p. 267, repr. — *Richesses de France*, 1952, p. 160, repr. — P. FRANCASTEL, 1955 (éd. Gonthier), t. II, repr. — R. HAMANN, 1955, p. 782, repr. pl. 1000. — R.-Th. STOLL, 1957, repr. — J. LEYMARIE, 1962, p. 110, repr. coul. p. 98. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 143, cité p. 231, repr. coul. pl. 155. — P. DU COLOMBIER, 1963, repr. coul. — P. COURTHION, 1964, p. 41, repr. — J. LEYMARIE, 1966, cité p. 90. — R. WALTER, 1966, repr. p. 223, fig. 8, cité p. 228. — M. VALSECCHI, 1971, repr. n° 45. — G. BAZIN, 1973, cité p. 292.

Exp. : Reims, 1869, n° 118. — Paris, 1889, n° 154. — Paris, 1895, n° 141. — Londres, 1932, n° 357. — Zurich, 1934, n° 105. — Lyon, 1936, n° 86. — Paris, 1936, n° 84. — Paris, 1937, n° 269. — Paris, 1938, n° 7. — Belgrade, 1939. — Buenos Aires, 1939-1940. — Reims, 1948, n° 34. — Londres, 1949-1950, n° 165. — Amsterdam, 1951, n° 25. — U.R.S.S.; Pologne; Tchécoslovaquie, 1956. — Munich, 1964-1965, n° 41. — Lisbonne, 1965, n° 29.

A partir de 1865, Corot séjourna à plusieurs reprises à Mantes-la-Jolie. Dans cette œuvre, le pêcheur immobile pose sur son bonnet la note éclatante de vermillon qui ponctue la symphonie des gris. « Il y a toujours dans un tableau, précise Corot, un point lumineux; mais il doit être unique. Vous pouvez le placer où vous voudrez : dans un nuage, dans la réflexion de l'eau ou dans un bonnet; mais il ne doit y avoir qu'un seul ton de cette valeur. »

Reims. Musées.

44

LA PÊCHE EN BARQUE AUPRÈS DES SAULES

Toile, 54,5 × 65,2.

Signé, en bas à gauche : COROT.

Vers 1870-1873.

Hist. Anciennes collections Durand-Ruel, Paris. — Henri Vasnier, Reims. — Legs, 1907.

Bibl. : A. ROBAUT, 1905, n° 2303. — *Catalogue*, 1913, n° 67. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 231. — P. DU COLOMBIER, 1963, repr. — R. HUYGHE, 1965, repr. p. 67.

Exp. : Reims, 1948, n° 24.

Reims. Musées.

45

LA FEMME EN BLEU

Toile, 80 × 50.

Daté, signé, en bas à droite : 1874. COROT.

Hist. : Anciennes collections M. Bardon (achat à Corot). — Henri Rouart (vente, 9-11 décembre 1912, n° 125). — Acquis par le Musée du Louvre sur les arrérages du legs Audéoud, avec la participation des enfants d'Henri Rouart.

Bibl. : A. ROBAUT, 1905, t. III, p. 312-313, n° 2180. — R. BOUYER, 1906, p. 304. — G. GEFFROY, 1907. — R. BOUYER, 1909, p. 234-306. — M. HAMEL, 1910. — P. DORBECH, 1910. — A. ALEXANDRE, 1912, p. 18. — *Le Gaulois du Dimanche*, 1913. — P. LEPRÉRIEUR, 1913, n° 2, p. 18. — E. MOREAU-NÉLATON, 1913, p. 99 et 100, repr. pl. XXIV. — G. BRIÈRE, 1924, n° 3047. — E. MOREAU-NÉLATON, 1924, t. II, p. 84, repr. pl. 259. — M. LAFARGUE, 1925, repr. fig. 40. — P. JAMOT, 1929, t. II, p. 39, repr. pl. XLVIII. — F. FOSCA, 1930, repr. pl. 7. — C. BERNHEIM DE VILLERS, 1930, p. 63, n° 330. — J. MEIER-GRAEFE, 1930, repr. pl. 151. — E. FAURE, 1936, n° 56. — P. JAMOT, 1936, p. 50-54,



repr. p. 59. — D. ROSEN et H. MARCEAU, 1937, vol. VI, n° 2, repr. fig. 18 (détail). — *Corot raconté par lui-même et ses amis*, 1946-1947, p. 23, repr. face à la p. 174. — G. BAZIN, 1951, p. 56, 115, repr. pl. 133 et 135. — D. BAUD-BOVY, 1957, p. 40, 41, 250, 262, 268, repr. pl. LV. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1958, t. I, p. 34, n° 464, repr. pl. CXXXIX, n° 464. — S. DIETERLE, 1959, repr. pl. 30. — G. BAZIN, 1973, p. 292, repr. p. 240 et 241 (détail).

Exp. : Paris, 1900, n° 128. — Amsterdam, 1926, n° 22. — Copenhague, 1928, n° 22. — Lyon, 1936, n° 106. — Paris, 1936, n° 109. — Paris, 1962, n° 82.

La Dame en bleu décorait le salon de Corot avec la *Femme à la perle*. « Ce tableau où l'idée de musique est associée à celle de peinture est une variante sentimentale du thème de l'Atelier. » G. BAZIN. Sa toilette, d'une élégance recherchée, rappelle la mode des portraits mondains et n'est pas sans évoquer Renoir (*Portrait de Mme Hartmann*, 1874). Cette œuvre, exceptionnelle par sa qualité psychologique, l'est aussi par son exécution où, quelques mois avant sa mort, Corot s'affirme tout proche de l'Impressionnisme. Son élégance, son style et aussi son émotion contenue font penser à Degas, grand admirateur des figures de Corot.

Paris. Musée du Louvre.

46

SOUVENIR DES RIVES MÉDITERRANÉENNES

Toile, 56,6 × 73.

Signé, en bas à gauche : COROT.

Hist. : Ancienne collection Jules Warnier-David, Reims. — Legs, 1899.

Bibl. : F. HENRIET, 1899. — A. ROBAUT, 1905, n° 2305. — E. BELVAL, 1907, n° 13. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 231. — P. DU COLOMBIER, 1963, n° 151.

Exp. : Paris, 1899. — Reims, 1948, n° 35. — Paris, 1969, n° 79.

Reims. Musées.



47



49

Gustave COURBET

Ornans, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877.

La période pré-impressionniste est née en partie du réalisme qui couvait, et que Courbet a ravivé en rétablissant selon Baudelaire « le goût de la simplicité, de la franchise et de l'amour désintéressé, absolu de la peinture ». En 1854, lors d'un séjour à Montpellier, la clarté diurne du Languedoc lui laisse une profonde impression et marque le début de cette période claire, à la lumière intense et aux contrastes vigoureux, qui ouvre la voie à l'Ecole de Provence; son influence sur l'art de Manet et de Monet à leurs débuts est indéniable. Cette manière d'écraser ses pâtes en les chassant obliquement sous son couteau, afin de laisser transparaître d'autres pâtes sous-jacentes, annonce directement Renoir, qui ne se faisait pas faute de regretter que ses nus « ne soient pas assez Courbet ». Critiqué par les officiels, par sa tenacité et son indifférence au mauvais sort, il préfigure les luttes qu'ont dû mener les Impressionnistes.

47

PORTAIT DE JULIETTE COURBET

Toile, 77,5 × 62.

Signé, en bas vers le milieu : GUSTAVE COURBET.
1844.

Hist. : Ancienne collection Juliette Courbet. — Don, 1909.

Bibl. : A. ESTIGNARD, 1897, p. 149. — G. RIAT, 1906, p. 30 et 31, repr. — Th. DURET, 1918, p. 18. — A. FONTAINAS, 1921, p. 6. — Ch. LÉGER, 1948, p. 25. — P. MAC ORLAN et A. MAR-SAN, 1951, repr. pl. 7 et détail. — G. MACK, 1951, p. 34 et 36, repr.

Exp. : Paris, 1882, n° 164. — Paris, 1929, n° 10. — Bruxelles, 1935. — Zurich, 1935-1936, n° 14. — Paris, 1937. — Belgrade, 1939, n° 21. — Zurich, 1947. — Copenhague, 1949, n° 2. — Rotterdam, 1952-1953. — Paris, 1953-1954. — Paris, 1955, n° 9.

Juliette Courbet, la plus jeune sœur de Courbet, est sa préférée. Légataire universelle et exécutrice testamentaire, elle a consacré toute sa vie à soutenir l'œuvre de son frère.

Paris. Musée du Petit Palais.

48

LES ÉTANGS A PALAVAS

Toile, 38 × 65.

Signé : G. COURBET.

Au dos de la toile, écrit de la main de Fajon, on lit : LES ÉTANGS A PALAVAS, PEINT PAR GUSTAVE COURBET AUX CABANES PRÈS MONTPELLIER LE 21 JUIN 1857.

Hist. : Ancienne collection Auguste Fajon (don de Courbet). — Acheté à Fajon par Anterrieu. — Ancienne collection Anterrieu. — Legs, 27 avril 1897.

Bibl. : A. JOUBIN, 1926, p. 135 et 136, n° 433. — Ch. LÉGER, 1948, p. 64. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 231.

Exp. : La Tour-de-Peilz, 1950, p. 24.

Montpellier. Musée Fabre.

49

ÉTUDE POUR LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE

Toile, 46 × 55,5.

Signé, en bas à droite : G. COURBET.
1857, ou un peu antérieur.

Hist. : Acquis en 1923.

Bibl. : Katalog, 1962, n° 5.

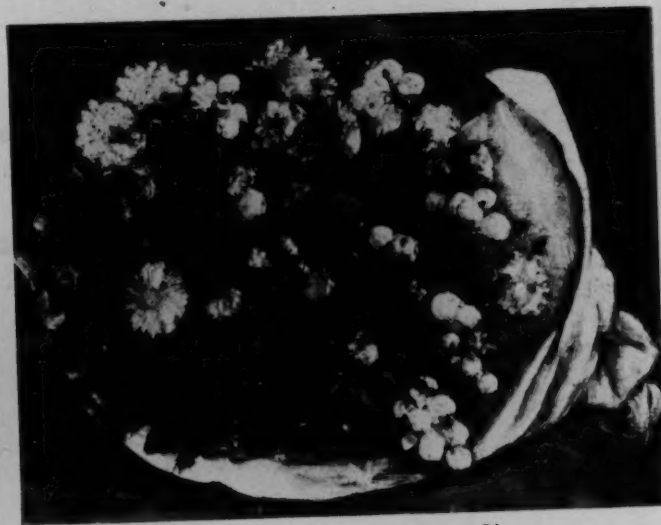
Exp. : Berlin, 1965, p. 35.

Cette étude est une des six esquisses peintes à l'huile conservées pour la composition définitive de 1857.

Prague. Galerie Nationale.



50



51



78

52

RIVIÈRE EN CHARENTE

Toile, 68 × 82.

Signé, daté, en bas à gauche : G. COURBET 62.

Hist. : Anciennes collections Boutet, Paris. — A. Tooth, Londres. — P. Rosenberg, New York.

Exp. : Saintes, 1863.

Paris. Galerie Schmit.

BOUQUET DE FLEURS

Bois, 22,5 × 29,5.

Daté, signé, en bas à gauche :
1871 G. COURBET.

Hist. : Ancienne collection Jacquette. — Legs, 1880.

Bibl. : *Catalogue*, 1909, p. 22, n° 174. — *Catalogue*, 1938, n° 99, repr. — A.-M. JARDIN, 1956, p. 7-10, repr. p. 9. — M. HETTE, 1966, repr. p. 39.

Exp. : Zurich, 1935-1936, n° 117. — Besançon, 1952, n° 50. — Rennes, 1953, n° 39. — Lyon, 1954, n° 50. — Venise, 1954, n° 43. — Paris, 1955, n° 82. — Berne, 1962, n° 67.

Président de la Fédération des Artistes sous la Commune, Courbet est accusé d'avoir participé à la destruction de la colonne Vendôme; à l'issue d'un procès, le peintre est condamné à six mois de prison; ses amis lui apportent alors des fleurs, des fruits. Ce tableau a été peint durant cet emprisonnement, où, privé de la joie de marcher librement dans la campagne, il exprime toute sa ferveur pour la nature dans ces représentations de la « vie silencieuse ».

Alençon. Musée.

Charles-François DAUBIGNY

Paris, 1817 - Paris, 1878.

Daubigny est le peintre de la période pré-impressionniste au sujet duquel Odilon Redon note déjà à Bordeaux, en 1868 : « C'est le peintre d'un moment, d'une impression. Il la possède très vive, très forte, et du reste n'a jamais poursuivi d'autre but. » Il fréquente l'Ecole de Barbizon en 1843 et se lie surtout avec Corot, dont il partage les goûts, et qui le pousse à envelopper d'atmosphère ses contours. Travaillant uniquement sur le motif, il se construit un bateau-atelier, « le Botin », avec lequel il descend l'Oise et la Seine, traduisant les impressions fugitives de la lumière et de l'eau; Monet l'imitera quelques années plus tard à Argenteuil. A cause de son tempérament, sinon de sa facture, il est plus que tout autre le précurseur des Impressionnistes avant d'en être le défenseur, convaincu que cette nouvelle génération était l'héritière des idéaux des peintres de Barbizon.

LES BORDS DE L'OISE

Toile, 90 × 182.

Signé, daté, en bas à gauche : DAUBIGNY 1859.

Hist. : Ancienne collection Nadar, Paris. — Achat de la Ville à l'Exposition de la Société des Amis des Arts, 1863.

Bibl. : *Catalogue*, 1863, p. 20, n° 116 bis. — *Catalogue*, 1864, 1869, 1875, 1877, 1879, p. 19, n° 116 bis. — E. VALLET, 1881, p. 146, n° 432. — *Bordeaux : Aperçu historique...*, 1892, t. III, p. 337. — E. VALLET, 1894, p. 149, n° 488. — P. GALIBERT, 1906, repr. pl. 31. — *Musée de Bordeaux*, fasc. n° 18, 1909, repr. pl. 13. — D. ALAUX, 1910, p. 74, n° 386, repr. p. 59. — U. THIEME und F. BECKER, 1913, t. VIII, p. 422. — E. MOREAU-NÉLATON, 1925, p. 71, repr. fig. 50. — Ch. SAUNIER, 1925, p. 127. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13, n° 47, repr. — *Catalogue*, 1933, p. 63, n° 228. — Th. RICAUD, avril-juin 1937, p. 83. — Th. RICAUD, 1938, p. 142. — J. VERGNET - RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cit. p. 232. — L. REIDEMEISTER, 1963, p. 36, repr. — *Livre sur l'exposition « Chefs-d'œuvre du*



53



54



55

Musée de Bordeaux », 1971-1972, cité p. 10, repr. coul. pl. 85. — G. MARTIN-MÉRY, 1972, p. 48. — Th. GUÉDY, s.d., p. 102, n° 432. — *Catalogue et estimation*, s.d., p. 19, n° 551.

Exp. : Paris, 1859, n° 767. — Bordeaux, 1863, n° 170. — Berlin, 1963, p. 36. — Tel-Aviv, 1964, n° 84. — Paris, 1968-1969, n° 476. — Nagôya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, 1971-1972, n° 42.

Pour Maxime Du Camp, ce tableau est « un des plus remarquables du Salon de 1859 ». Baudelaire reconnaît que les paysages de Daubigny « ont une grâce et une fraîcheur qui fascinent... ». Quatre ans plus tard, cette toile est exposée à Bordeaux, au Salon de la Société des Amis des Arts, où elle est acquise par la Ville de Bordeaux.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

53

LA BAIE

Toile, 51 × 82.

Signé, daté, en bas à gauche : DAUBIGNY 64.

Bibl. : *Katalog*, 1962, n° 6.

Libérec. Oblastni Galerie.

54

FALAISES EN NORMANDIE

Toile, 46,6 × 82,8.

Signé, daté, en bas à gauche : DAUBIGNY. 1871.

Hist. : Ancienne collection Jules Warnier-David, Reims. — Legs, 1899.

Bibl. : F. HENRIET, 1899. — *Catalogue*, 1909, n° 152. — F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, cité p. 6.

Exp. : Paris, 1938, n° 25. — Reims, 1948, n° 48. — Munich, 1964, n° 60.

Reims. Musées.

55

PAYSAGE D'ÉTÉ

Bois, 25,5 × 48.

Signé, en bas à droite : DAUBIGNY.

Hist. : Achat, 1893.

Bibl. : *Catalogue*, 1937, p. 16, n° 110. — *Katalog*, 1948, p. 16, n° 110. — *Catalogue*, 1962, p. 19, n° 110. — J. HERZBERG, 1970, p. 78-79, détail repr. coul. — J. BOURET, 1972, p. 167, détail repr. coul.

Exp. : Helsinki, 1970, n° 13.

« Daubigny peint sans se lasser les rives et les arbres et le ciel se reflétant dans l'eau, et aussi des paysages radieux de l'Île-de-France, où les pommiers en fleur, les moissons et les effets de lumière le captivent. Peu de théorie chez lui, la vérité, la fraîcheur, le ton vif, voilà son but, et le sujet seul est roi dans son univers. Il ne se soucie pas d'aboutir à quelque synthèse, il cherche à traduire les apparences sans cesse changeantes de la nature, et c'est ce que lui reprochera Théophile Gautier, qui trouve que ses tableaux ne sont que des « ébauches », des « impressions » où sont négligés les détails. »

Helsinki. Musée d'Art de l'Ateneum.



56



57

Narcisse-Virgile DIAZ DE LA PEÑA

Bordeaux, 1807 - Menton, 1876.

Admirateur de l'exotisme de Delacroix, Diaz est surtout inspiré par le paysage, notamment par les jeux d'ombre et de lumière dans les sous-bois et les feuillages; servent disciple de Rousseau, il fréquente Barbizon dès 1836; sa technique est particulière : il emploie « les couleurs à l'état vierge... mélange peu les tons... les subdivise à l'infini »; il influence Monticelli, et Renoir reconnaît que sa rencontre avec Diaz à Fontainebleau l'amène à « peindre clair ». Historiquement, il est un de ceux qui sont à l'origine de la désagrégation de la forme par la couleur, ouvrant ainsi la voie à l'Impressionnisme, qui est en partie l'aboutissement de cette audace.

56

LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Toile, 72 × 93.

Signé, daté, en bas à droite : N. DIAZ 1867.

Hist. : Achat de la Ville à l'Exposition de la Société des Amis des Arts, 1872.

Bibl. : Catalogues, 1875, 1877, 1879, p. 83, n° 614. — E. VALLET, 1881, p. 149, n° 444. — E. VALLET, 1894, p. 154, n° 513. — P. GALIBERT, 1906, repr. pl. 29. — Musée de Bordeaux, fasc. n° 18, 1909, repr. pl. 11. — D. ALAUX, 1910, p. 77, n° 401. — U. THIEME und F. BECKER, 1913, t. IX, p. 213. — Ch. SAUNIER, 1925, p. 127, repr. p. 125. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13. — Catalogue, 1933, p. 67, n° 241. — Th. RICAUD, janvier-février 1936, p. 24; avril-juin 1937, p. 85; janvier-mars 1938, p. 15 et 29. — Th. RICAUD, 1938, p. 17, 144, 167 et 180. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 234. — L.-L. SOSSET, 1970. — Livre sur l'Exposition « Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux », 1971-1972, cité p. 10, repr. coul. pl. 93. — Th. GUÉDY, s.d., p. 103, n° 444. — Catalogue et estimation, s.d., p. 21, n° 610.

Exp. : Bordeaux, 1872, n° 179. — Bordeaux, 1947, n° 132. — Tel-Aviv, 1964, n° 81. — Dallas, 1966, n° 8. — Minneapolis, 1969, n° 31. — Gand; Laren, 1970, n° 48. — Bordeaux, 1971, n° 133. — Nagoya; Kamakura; Osaka; Fuktoka, 1971-1972, n° 46. — Bourges, 1973, n° 14.

« C'est dans ces paysages forestiers que Diaz atteint à la maîtrise absolue de son art. Il n'a pas de rival, pas même Rousseau, pour faire courir la lumière sous les voûtes ombreuses, pour animer la vie obscure des sous-bois. Son paysage n'a jamais rien de mélancolique; il est le peintre de la joie dans la nature. »

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

57

PAYSAGE D'ORAGE

Bois, 44,5 × 62.

Signé, daté, en bas à gauche : N. DIAZ 72.

Bibl. : Katalog, 1962, n° 24.

Libérec. Oblastni Galerie.



58

60

59



84



Paul GUIGOU

Villars, 1834 - Paris, 1871.

Guigou vient à Paris en 1862, où il a, assez vite, la nostalgie de son pays natal, au point d'y retourner bientôt et d'y faire avec Monticelli des promenades à la recherche du motif, dans la vallée de la Durance; il est donc surtout l'interprète de la Provence. Sa peinture est lumineuse, aux tonalités claires, mais ses ombres restent souvent vigoureusement contrastées et sombres; il pratique une technique en pleine pâte, parfois « grumeleuse », reprise plus tard par certains post-Impressionnistes. Son œuvre constitue un des chaînons entre le réalisme de Courbet, les maîtres de l'Ecole de Barbizon et la vision impressionniste.

58

LES COLLINES D'ALLAUCH

Toile, 108 × 199.

Signé, daté, en bas à droite : PAUL GUIGOU. 62.

Hist. : Acquis à la famille de l'artiste, 1881.

Bibl. : A. GOUIRAND, 1901, p. 138, repr. — Th. DURET, 1912, repr. p. 97. — A. DAYOT, 1927, p. 270, repr. p. 271. — J.-A. GIBERT, 1932, p. 13, repr. p. 36. — G. BESSON, 1934, repr. p. 46. — R. LECUYER, 1935. — J.-L. VAUDOYER, 1947, repr. p. 102, pl. 73. — *Catalogue-guide*, 1949, p. 437. — F. DAULTE, 1960, repr. p. 75. — *Revue du Conseil général des Bouches-du-Rhône*, 1960, repr. p. 54. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, repr. p. 146, pl. 171. — *Catalogue*, 1964, n° 102. — R. JULIAN, 1965. — A. ALEXANDRE, s.d., repr. p. 117.

Exp. : Paris, 1863, n° 854. — Bordeaux, 1870, n° 361. — Marseille, 1927, n° 17. — Paris, 1927, n° 14. — Paris, 1937, n° 345. — Marseille, 1959, n° 3. — Minneapolis, 1969, n° 45. — Moscou; Leningrad, 1970-1971, p. 14. — Madrid, 1971, n° 16.

« Cette toile, dans laquelle Guigou atteint sa pleine maîtrise, rend avec une fidélité rarement atteinte la qualité de la lumière de

Provence, les champs jaune d'ocre, les collines vert cendré; cette région traduit pour le peintre ce duel entre la lumière et l'intensité des couleurs où la lumière domine dans une harmonie de gris nuancés et d'ocres. »

Marseille. Musée des Beaux-Arts.

59

PETITE ROUTE DANS LES PINS

Bois, 15 × 31.

Signé, en bas, vers la gauche : P. GUIGOU.

Hist. : Legs Armand, 1939.

Bibl. : A. GOUIRAND, 1901. — Th. DURET, 1912. — A. DAYOT, 1927. — J.-L. VAUDOYER, 1947, p. 95. — F. DAULTE, 1960. — *Catalogue*, 1964, n° 101.

Exp. : Marseille, 1959, n° 57.

Avec ce tableau marqué d'un provincialisme certain mais lumineux, Guigou sait faire, Mistral l'a dit, « un portrait fidèle et éternel de sa petite patrie ».

Marseille. Musée des Beaux-Arts.

60

LAVANDIÈRE AU RUISSEAU

Toile, 38 × 56.

Hist. : Legs Gaudine, 1902.

Bibl. : A. GOUIRAND, 1901. — Th. DURET, 1912. — A. DAYOT, 1927. — J.-L. VAUDOYER, 1947, p. 95. — F. DAULTE, 1960. — *Catalogue*, 1964, repr. n° 54. — M. RHEIMS, 1973, repr. coul. p. 182.

Exp. : Paris, 1927. — Marseille, 1959, n° 55. — Nice, 1960, n° 141.

Marseille. Musée des Beaux-Arts.



62



61



63

Henri HARPIGNIES

Valenciennes, 1819 - Saint-Privé, 1916.

Deux voyages en Italie, l'étude des paysagistes de Barbizon et son admiration pour Corot lui donnent ce goût de planter son chevalier en plein air, quitte à finir le tableau à l'atelier; il prend comme thèmes le rayonnement, l'éphémère avec un point de vue subjectif et le refus d'une composition trop étudiée. Outre ses vues d'Italie, il est surtout le peintre et l'aquarelliste de la campagne française du Centre, et excelle dans l'évocation poétique des sous-bois touffus.

61

LE VÉSUVÉ

Toile, 90 × 115.

Signé, daté, en bas à gauche : H. HARPIGNIES.
1866.

Hist. : Don de l'Etat, 1866.

Bibl. : *Catalogue*, 1869, p. 82, n° 613. — *Catalogues*, 1875, 1877, 1879, p. 86, n° 625. — E. VALLET, 1881, p. 166, n° 503. — E. VALLET, 1894, p. 176 et 177, n° 608. — P. GALIBERT, 1906, p. 40, repr. — *Musée de Bordeaux*, fasc. n° 18, 1909, repr. pl. 14. — D. ALAUX, 1910, p. 90, n° 468. — U. THIEME und F. BECKER, 1923, t. XVI, p. 52. — Ch. SAUNIER, 1925, p. 128. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13, n° 46, repr. — *Catalogue*, 1933, p. 76, n° 280. — Th. RICAUD, octobre-décembre 1937, p. 174. — Th. RICAUD, 1938, p. 161. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 239. — *La chronique des Arts*, 1970, p. 10 et 11. — *Livre sur l'Exposition, « Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux »*, cité p. 10, repr. coul. pl. 95. — Th. GUÉDY, s.d., p. 103, n° 503. — *Catalogue*, s.d., p. 20, n° 578.

Exp. : Tel-Aviv, 1964, n° 87. — Valenciennes, 1970, n° 15. — Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, 1971-1972, n° 47.

Ses sous-bois ont toujours été très appréciés des amateurs; Anatole France, qui l'admirait, l'appelait « le Michel-Ange des arbres ».

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

62

LES DINDONS DE Mme HÉRAUT. SOUVENIR DE L'ALLIER

Toile, 65 × 47.

Signé, daté, en bas à gauche : H. HARPIGNIES.
1876.

Hist. : Ancienne collection Théodore Gardère, Bordeaux. — Legs, 1903.

Bibl. : D. ALAUX, 1910, p. 30, n° 470. — U. THIEME und F. BECKER, 1923, t. XVI, p. 52. — Ch. SAUNIER, 1925, p. 128. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13. — *Catalogue*, 1933, p. 76, n° 282. — Th. RICAUD, octobre-décembre 1937, p. 174. — Th. RICAUD, 1938, p. 161. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1970, p. 10 et 11.

Exp. : Bordeaux, 1881, n° 264. — Valenciennes, 1970, n° 24.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

63

LES BORDS DE LA SEINE A SURESNES

Toile, 45 × 60.

Signé, daté, en bas à gauche : H. HARPIGNIES.
1882.

Hist. : Achat de la Ville à l'Exposition de la Société des Amis des Arts, 1886.

Bibl. : E. VALLET, 1894, p. 177, n° 609. — D. ALAUX, 1910, p. 90, n° 469. — U. THIEME und F. BECKER, 1923, t. XVI, p. 52. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13, n° 45, repr. — *Catalogue*, 1933, p. 76, n° 281. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1970, p. 10 et 11. — J. TRENAS, 1971. — *Catalogue*, s.d., p. 23, n° 701.

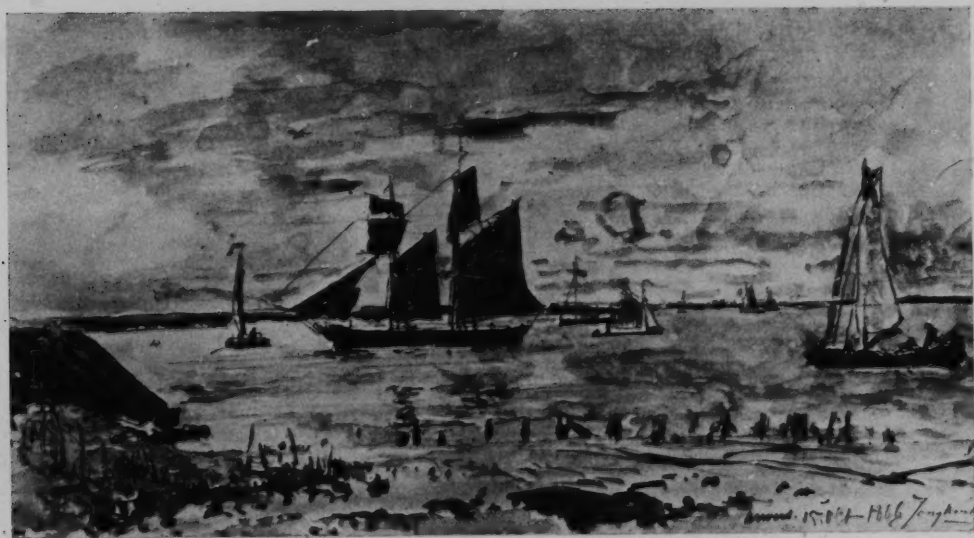
Exp. : Bordeaux, 1886, n° 209. — Valenciennes, 1970, n° 36. — Leningrad; Moscou, 1970-1971, p. 11. — Madrid, 1971, n° 18. — Bourges, 1973, n° 30.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.



64

65



88

Johann Barthold JONGKIND
Latrop, 1819 - Grenoble, 1891.

La grande révolution picturale de la fin du XIX^e siècle a été conduite en France par des paysagistes qui tous ont reconnu leur dette à l'égard de ce Hollandais, parisien d'adoption; pour Pissarro, « le paysage sans Jongkind aurait eu un aspect totalement différent », et Claude Monet confie à un critique : « C'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil. » En 1862, il est à Honfleur avec Boudin et Monet; il ne compose pas directement d'après nature, mais exécute des esquisses habiles, qu'il développe ensuite en atelier grâce à une excellente mémoire visuelle. La certitude de son pinceau est infaillible; il sait fixer les aspects fuyants de la nature, donne plus d'intérêt à l'atmosphère qu'à la vraie lumière, tout en comprenant la ressource oubliée des couleurs claires. C'est dans ses aquarelles qu'il traduit le mieux la nature changeante et mouvante.

64

UNE ESTACADE SUR L'ESCAUT

Aquarelle et traits de crayon noir, 23,5 × 34,3.
Signé, en bas à gauche, à la plume et encre noire : JONGKIND; daté, en bas à droite, au crayon noir : ANVERS 15 SEPT 66.

Hist. : Acquis à la vente Jongkind, Paris, 17 décembre 1902, n° 26.

Bibl. : J. GUIFFREY et P. MARCEL, 1912, t. VII, n° 5299. — P. COURTHION, 1964, pl. 3, repr. coul.

« Jongkind manie l'aquarelle avec limpidité. Il sait faire miroiter sur le bleu du ciel la voile d'une barque, tacher dans les nues une touche de lazulite, affirmer son expression sans jamais être dur. Ce qui frappe, c'est la variété de l'écriture, la façon qu'a le peintre de donner les lames de l'eau bien horizontalement et de ponctuer, de virguler les herbes de la berge. C'est très cursif, avec d'admirables notations. Parfois, dans ses aquarelles, Jongkind met un

rehaut de gouache blanche dans l'éclat d'un nuage ou l'écume d'une vague. Son art est nacré, aérien. La touche y montre un glissement prodigieux dans une tonalité très fine, entre le bleu et l'ocre. »

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.

65

FLOTTILLE DE BATEAUX A L'ENTRÉE DU PORT D'ANVERS

Lavis brun, aquarelle et traits de crayon noir, 24 × 44,4.

Daté, signé, en bas à droite, à la plume et encre noire : ANVERS 15 OCT 1866 JONGKIND.

Hist. : Ancienne collection Camondo. — Legs, 1911.

Bibl. : J. GUIFFREY et P. MARCEL, 1912, t. VII, n° 5288, repr.

Exp. : Paris, 1949, n° 85. — Paris, 1971, n° 56.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.

66 (repr. coul. pl. III).

LE GRAND CANAL DE DORDRECHT

Toile, 43,1 × 56.

Signé, daté, en bas à droite : JONGKIND 1866.

Hist. : Ancienne collection Henry Vasnier, Reims. — Legs, 1907.

Bibl. : *Catalogue*, 1913, n° 261. — ATALONE, 1909, p. 23. — J. VERGNET-RUIZ et M. LA-CLOTTE, 1962, p. 174, cité p. 240. — F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, cité p. 6.

Exp. : Reims, 1948, n° 72. — Honfleur, 1963, n° 8. — Enschede, 1971, n° 29.

Le critique de l'époque, Castagnary, note à propos de Jongkind dans son compte rendu du



68

67 69



90

Salon de 1863 : « Chez lui tout gît dans l'impression; sa pensée marche, entraînant la main... L'esquisse terminée, le tableau achevé, vous ne vous inquiétez pas de l'exécution, elle disparaît devant la puissance ou le charme de l'effet. »

Reims. Musées.

67

CLAIR DE LUNE SUR LE CANAL

Toile, 24,3 × 32,5.

Signé, daté, en bas à droite : JONGKIND 1866.

Hist. : Ancienne collection Dr. Faure. — Legs, 1942.

Bibl. : J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité. p. 174 et p. 240.

Exp. : Annecy, 1958, n° 22.

Aix-les-Bains. Musée Faure.

68

LES MOULINS DE ROTTERDAM

Toile, 33,8 × 46,8.

Signé, daté, en bas à droite : JONGKIND 1870.

Hist. : Ancienne collection Henry Vasnier, Reims. — Legs, 1907.

Bibl. : *Catalogue vente*, 1882, n° 21. — ATALONE, 1909, p. 23. — *Catalogue*, 1913, n° 263. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 174, cité p. 240. — Y. MORVAN-GRANET, 1968, repr. coul. p. 78. — F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, p. 40, repr. p. 41, cité p. 6. — R. CHARMET, 1972, repr. p. 55.

Exp. : Reims, 1948, n° 73. — Troyes, 1969, n° 63. — Enschede, 1971, n° 38.

Reims. Musées.

69

LE BOULEVARD DES INVALIDES SOUS LA NEIGE

Toile, 24,7 × 32,7.

Signé, daté, en bas à gauche : JONGKIND 1878.

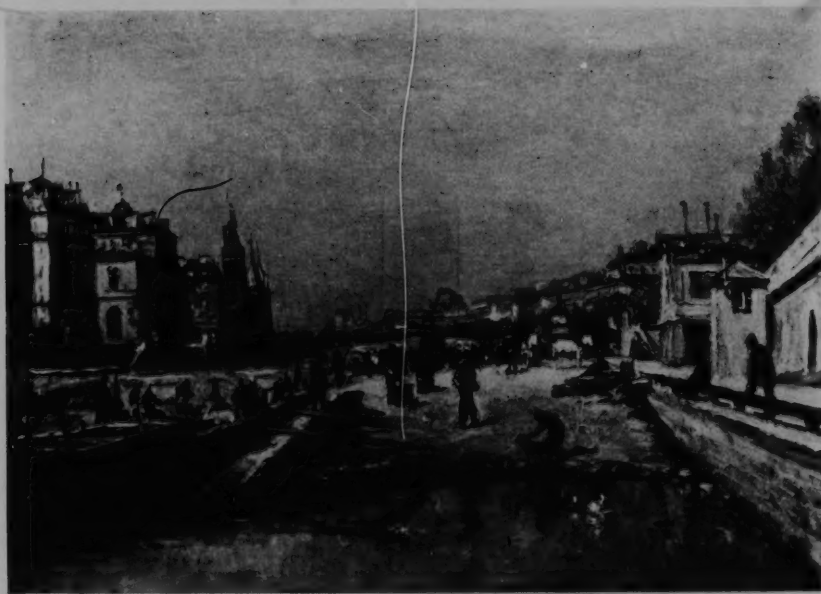
Hist. : Ancienne collection Dr. Faure. — Legs, 1942.

Bibl. : J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité. p. 174 et p. 240.

Aix-les-Bains. Musée Faure.



70



71

Stanislas LÉPINE

Caen, 1835 - Paris, 1892.

Lépine, malgré ses origines, travaille moins en Normandie que sur les quais de Paris; son art, issu directement de Corot, dont il est l'élève, le rattache à celui des maîtres d'Honfleur par le sens de l'atmosphère, le goût des valeurs nuancées et la délicatesse des harmonies grises. Peut-être est-ce cet art raffiné et sans violence qui a le plus efficacement disposé le public à accepter l'œuvre des grands Impressionnistes, sans se limiter cependant à ce rôle intermédiaire, car il a ses propres séductions. « Il est le peintre charmé, subtil et discret des paysages parisiens. Nul n'a rendu mieux que lui l'atmosphère ni la lumière de notre ville. » (Paul Jamot.)

70

**BATEAU DE BLANCHISSEUSES
SUR LA SEINE**

Bois, 32 × 41.

Signé, en bas à droite : S. LÉPINE.

Vers 1870.

Hist. : Vente Hôtel Drouot, Paris, 11 décembre 1961, n° 154. — Ancienne collection Mme Ziller, Paris. — Achat de la Ville, 1963.

Bibl. : G. VIATTE, 1964, p. 285.

Exp. : Caen, 1965, n° 15. — Caen, 1969, n° 19.

Caen. Musée des Beaux-Arts.

71

LE QUAI AUX FLEURS

Toile, 32,6 × 46,3.

Signé, en bas à droite : S. LÉPINE.

Vers 1880.

Hist. : Ancienne collection Kasperek, Reims. — Legs, 1893.

Bibl. : Catalogue, 1909, n° 341. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 177, cité p. 243. — F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, cité p. 6. — G. PILLEMENT, 1971, repr. p. 65.

Exp. : Reims, 1948, n° 88. — Genève, 1957, n° 56. — Vichy, 1961, n° 114 — Munich, 1964, n° 155. — Reims, 1969, n° 51. — Leningrad; Moscou, 1970-1971, p. 18. — Madrid, 1971, n° 22.

Clément Jouin situe très bien Lépine dans la période pré-impressionniste : « Pour l'Impressionnisme, il en est resté à Jongkind, à quelques frissons presque timides, mais posés avec une remarquable justesse et une réelle entente de l'effet cherché. »

Reims. Musées.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: Courtauld Institute of Art, 20 Portman Square, London.

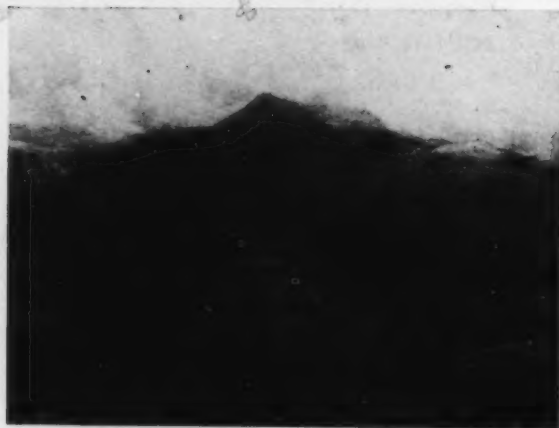
Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

General



72



73

Jean-François MILLET

Gruchy, 1814 - Barbizon, 1875.

Celui que Duranty appelle « l'Homère de la campagne moderne » apporte à l'Impressionnisme moins un langage que l'expression d'une réalité élaborée dans le profond de sa conscience; il refuse de se réfugier dans le mythe de l'histoire antique et montre les hommes dans l'humilité et la fatigue de leurs tâches quotidiennes. Dans les dix dernières années de sa vie, il substitue à la peinture à l'huile le pastel (imité en cela par Degas un peu plus tard), allégeant et enrichissant ainsi son coloris; d'autre part, les carnets de dessins pris sur le motif en Auvergne ou à Cherbourg l'obligent à une observation de la nature plus directe et plus active. Sans rien renier de son classicisme, Millet s'achemine, à la fin de sa carrière, vers la traduction de l'éphémère, représentant les temps nouveaux. Ainsi écrit-il à propos de son œuvre : « On peut dire que tout est beau, pourvu que cela arrive en son temps et à sa place, et, par contre, que rien ne peut être beau en arrivant à contretemps. »

72

LE PRINTEMPS

Toile, 86 × 111.

Signé, en bas à droite : J. F. MILLET.

Vers 1868-1873.

Hist. : Ancienne collection Frédéric Hartmann. — Don de Mme Hartmann, 1887.

Bibl. : A. SENSIER, 1881, p. 312 et 356. — E. MOREAU-NÉLATON, 1921, t. III, p. 40 et 91. — G. BRIÈRE, 1924, n° 643. — P. JANOT, 1929, 2^e partie, p. 48, repr. pl. 56. — P. FRANCHASTEL, 1955, p. 112. — F. FOSCA, 1956, p. 88 et 89. — M. DREYFUS-BRUHL, 1958, t. II, n° 19. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1960, t. III, p. 25, n° 1337, repr. pl. 495, n° 1337 et repr. coul. face à la pl. 494. — J. LEYMARIE, 1962, p. 129. — *L'Impressionnisme*, 1971, repr. coul. p. 43. — J. BOURET, 1972, p. 213, repr. coul. p. 219. — M. OCHSÉ, 1972, p. 53, repr. coul.

Exp. : Londres, 1932, n° 394. — Amsterdam, 1951. — Cologne, 1957, n° 45. — Agen; Grenoble; Nancy, 1958, n° 32. — Bordeaux, 1959, n° 208. — Tokyo; Kyoto, 1961-1962, n° 21. — Munich, 1964-1965, n° 182.

« Cet orage printanier, serti d'un double arc-en-ciel, a été peint à Barbizon. Millet achève son tableau en 1873, deux ans avant sa mort. Il n'a rien perdu de la fraîcheur de ses sensations, et pour peindre la nature il peut même se passer des figures rustiques qui ont tenu une place prépondérante dans son œuvre. Sans aboutir à l'Impressionnisme, sa technique a évolué vers des teintes plus vives et des touches plus légères. Il fixe l'instant où l'orage s'éloigne, laissant filtrer un rayon de soleil qui rend plus éclatantes les verdure nouvelles gonflées de pluie. Millet construit solidement, selon sa coutume, mais il introduit une grâce, inhabituelle chez ce peintre austère, dans la courbe du chemin qui s'enfonce en profondeur, dans le mouvement contraire des deux arbres inclinés vers la droite et la gauche, dans le fond moussieux et flou. Le double arc-en-ciel lui-même joue son rôle dans cette symphonie pastorale. »

Paris. Musée du Louvre.

73

VUE DU PUY DE DOME

Pastel, 55 × 68,2.

Signé, en bas à droite : J. F. MILLET.

Vers 1870.

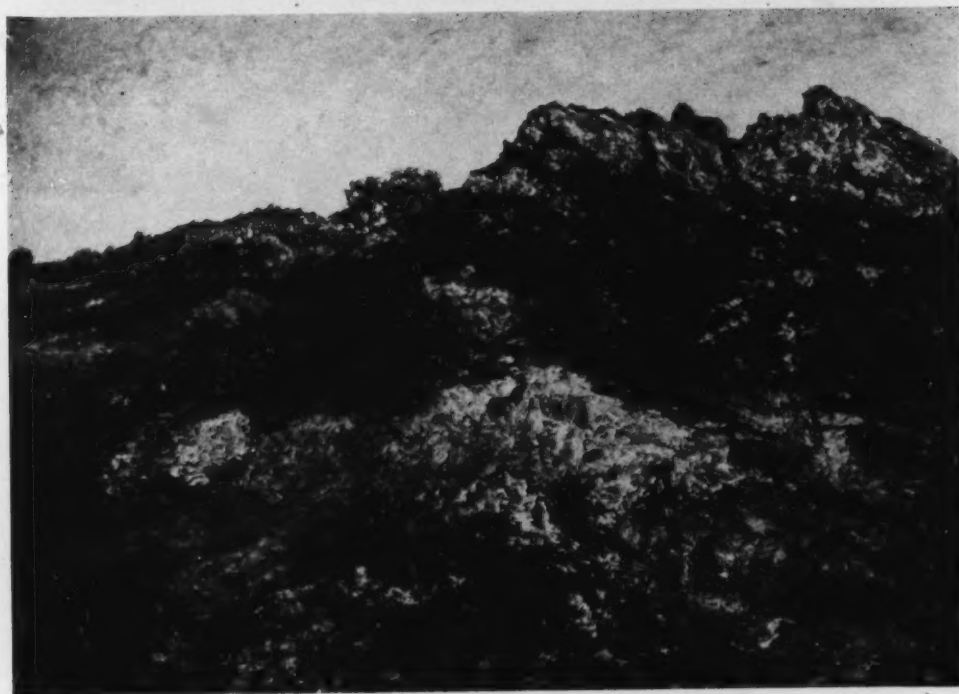
Hist. : Achat, 1913.

Bibl. : I. GENTHON, 1964, n° 11, repr. coul.

Budapest. Musée des Beaux-Arts.



74



75

Adolphe MONTICELLI

Marseille, 1824 - Marseille, 1886.

Il existe dans le milieu provençal une tendance à l'impétuosité de l'expression, une liberté de l'invention, que Monticelli caractérise fort bien. Il est long à trouver sa voie, oscillant entre Delacroix qui l'estime, et Diaz, qui l'amène à Barbizon pour peindre sur le motif en 1856; sa technique est désinvolte mais savante; il donne de la luminosité aux ombres, et les choses les plus banales ont une splendeur rayonnante; il ne se soucie pas de tracer une ligne, un contour, mais le dessin se crée par la couleur, dont il accentue l'épaisseur des pigments. Avec Diaz, il fait la transition entre Delacroix et l'Impressionnisme, et annonce Van Gogh.

74

L'ALLÉE OMBREUSE DU MAS DEZEAMES

Bois, 60 × 99,5.

Signé, daté en bas à droite : MONTICELLI 1871.

Bibl. : P. RIPERT, 1962, repr. p. 25, pl. X, fig. 67. — P. RIPERT, 1963, p. 36-38, repr. fig. II. — A.-M. ALAUZEN et P. RIPERT, 1969, cité p. 221, repr. coul. fig. 221, p. 173.

Exp. : Paris, 1956, n° 21. — Amsterdam; Rotterdam, 1959, n° 61. — Londres, 1965, n° 3. — Munich, 1965, n° 195.

En 1871, âgé de 47 ans, Monticelli revient à Marseille, après un étonnant tour de France à pied; l'artiste travaille avec ardeur, accumulant plus de 800 tableaux en moins de dix ans; au moyen de brosses qu'il coupe à moitié pour les faire plus dures, il balafré de couleurs impatientes des panneaux de bois. Ce laxisme pictural n'est pas sans rappeler Van Gogh, qui va jusqu'à écrire : « Parfois, je crois réellement continuer cet homme-là, seulement je n'ai pas fait de la couleur amoureuse comme lui. »

Paris. Collection Cailleux.

75

ÉTUDE DE COLLINE, GARLABAN

Bois, 49 × 71.

Signé, en bas à droite : MONTICELLI.
1871.

Hist. : Ancienne collection J. Cantini, Marseille.
— Don, 1917.

Bibl. : Catalogue, 1964, repr. n° 52. — A.-M. ALAUZEN et P. RIPERT, 1969, repr. fig. 266.

Exp. : Marseille, 1936, n° 95. — Tokyo; Kyoto, 1961-1962, n° 43. — Hambourg, 1966. — Moscou; Leningrad, 1970-1971, p. 19. — Madrid, 1971, n° 23.

Marseille. Musée des Beaux-Arts.



Auguste-François RAVIER

Lyon, 1814 - Morestel, 1895.

Un long séjour en Italie et des conseils de Corot sont à l'origine de sa formation de peintre. Pourtant, il est attiré par le chromatisme de Delacroix — un critique écrit : « Il y a une harmonie colorée et audacieuse que je n'ai jamais vue ailleurs que chez lui et Delacroix » — et surtout par Turner, « avec lequel je me sens plus d'analogie qu'avec tout autre », confie-t-il en 1874. Dans ses aquarelles à l'éclat féerique, il se montre comme une sorte de visionnaire, avec une prédilection pour ces instants privilégiés où le crépuscule transforme la campagne en un lieu de rêve.

76

PEUPLIERS AU PRINTEMPS

Bois, 40,4 × 25,8.

Vers 1840.

Hist. : Ancienne collection Paul Jamot, Paris.
— Legs, 1939. — Entré au Musée, 1949.

Bibl. : F. POMARÈDE et H. DRUART, 1968, p. 42, repr. p. 43.

Exp. : Paris, 1941, n° 88. — Reims, 1964, n° 17. — Reims, 1969, n° 57.

Nul peintre, peut-être, autant que Ravier ne s'est exclusivement concentré sur le paysage pur, sans intervention de la figure humaine et dans le seul registre confidentiel de la pochade.

Reims. Musées.

77

**LE VIEUX FOUR A CHAUX SUR
LA ROUTE DE VÉZERONCE
A MORESTEL:
FÉERIE D'UNE FIN D'APRÈS-MIDI
DE FÉVRIER-MARS.**

Bois, 34,8 × 53,7.

Signé, en bas à droite : F.A. RAVIER.

Après 1865.

Hist. : Anciennes collections Clodius Ravier, fils de l'artiste, Lyon. — Cagnard père, Paris.
— Professeur Bordas, Paris. — A. Cagnard fils, Paris. — Achat, 1942.

Bibl. : ZEIGER-VIALLET, 1943 (voir notices bibliographiques n° 1, 2, 3), repr. — ZEIGER-VIALLET, 1957. — ZEIGER-VIALLET, 1958 (voir notices bibliographiques n° 1, 2, 3, 4).

Exp. : Londres, 1918. — Paris, 1942, n° 145.
— Paris, 1943, n° 25.

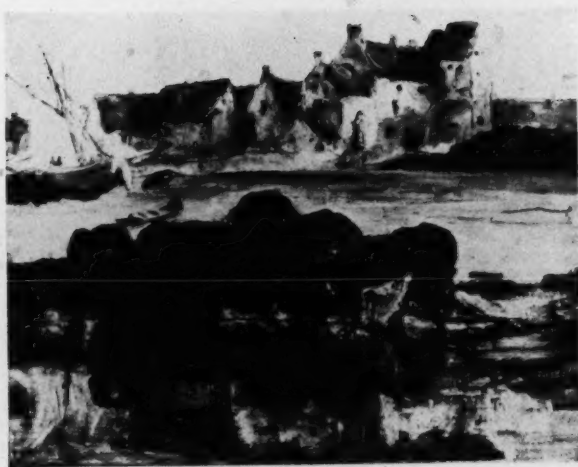
Ce tableau est un des plus grands formats connus du peintre; au verso, se trouve une étude de paysage. Ravier s'est fixé à Morestel (Isère) en 1867 et a écrit à cette époque : « Je continue à suivre ma folie... Tout est dans le ciel. Les nuages et l'atmosphère me grisent. C'est l'inépuisable, c'est l'infini. »

Paris. Collection Mme Ambro. C. P. Zeiger-Viallet.



78

79



80



Théodore ROUSSEAU
Paris, 1812 - Barbizon, 1867.

Le Salon lui ayant fermé ses portes sans égard pour son art volontairement traité en demi-teintes, Rousseau s'installe à Barbizon, en 1847; se consacrant avec ardeur dans cette solitude au paysage, il devient l'artiste le plus éminent de cette école. Influencé par Constable et séduit par la beauté des arbres, dont il cherche à pénétrer le « langage », il s'attache, grâce à la pratique du plein air, à rendre par des détails minutieux le charme et le mystère des forêts sous des cieux nuageux et ombrés que l'on retrouve chez Sisley. Comparé à la fraîcheur et à la vivacité de la peinture impressionniste, l'art de Rousseau nous paraît assez sombre : retouchant sans cesse ses toiles, il les a parfois alourdies. On ne saurait oublier cependant que c'est grâce à lui et à ses amis de Barbizon que fut ouverte pour la première fois une large fenêtre sur la nature et la liberté : « Seule compte, affirme-t-il, l'impression personnelle, la liberté, en un mot d'exprimer la sensation. »

78

PAYSAGE A L'ARC-EN-CIEL

Toile, 41 × 65.
Monogrammé, en bas à gauche : T.R.
1840.

Hist. : Acquis en 1924.

Bibl. : *Katalog*, 1962, n° 34.
Prague. Galerie Nationale.

79

VILLAGE DE PÊCHEURS

Toile, 21,5 × 32,5.
Monogrammé, en bas à gauche : TH. R.
1840.

Hist. : Acquis en 1923.

Bibl. : *Katalog*, 1962, n° 33.

Exp. : Prague, 1923, n° 48 C.
Prague. Galerie Nationale.

80

LE MARAIS

Toile, 33,5 × 42,5.
Vers 1855.

Hist. : Dépôt des Musées nationaux, 1951.

Un voyage dans les Landes marque, pour Rousseau, l'accomplissement d'une nouvelle étape dans l'évolution de son art; ce paysage offre un des exemples les plus significatifs des recherches qui s'affirmèrent alors chez lui pour traduire la luminosité de l'atmosphère. Peintre de l'air, il oppose la stabilité d'un sol horizontalement écrit aux sensations fugitives de ce qu'il baptisa « le modelé aérien ».

Strasbourg. Musée d'Art moderne.
Ancienne Douane.



81



82

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911.

Ziem cherche avant tout le beau décor et les effets de lumière; grand voyageur, il plante son chevalet en Provence, en Hollande, à Constantinople et surtout à Venise, où il séjourne souvent. Très lié avec Rousseau, il est un des habitués de l'Ecole de Barbizon et subit l'influence de Corot, mais évolue vers une interprétation très personnelle de la lumière diffuse sur la mer et les lagunes. C'est en effet surtout à Venise que Ziem se nourrit des leçons des grands coloristes : il en retient l'art de la petite touche nerveuse et des atmosphères frémissantes.

81

LES BORDS DE L'AMSTEL

Toile, 101 × 150.

Signé, en bas à droite : ZIEM.

Hist. : Achat de la Ville à l'Exposition de la Société des Amis des Arts, 1857.

Bibl. : P. LACOUR et J. DELPIT, 1862, p. 270 et 271, n° 518. — *Catalogue*, 1863, p. 72, n° 518. — *Catalogues*, 1864, 1869, 1875, 1877, 1879, p. 71, n° 518. — E. VALLET, 1881, p. 200, n° 642. — *Bordeaux, aperçu historique*, 1892, p. 338. — E. VALLET, 1894, p. 222, n° 823. — P. GALIBERT, 1906, n° 50, repr. — D. ALAUX, 1910, p. 113, n° 625. — Ch. SAUNIER, 1925, p. 128. — Ch. MANCIET, 1931, p. 13. — *Catalogue*, 1933, p. 92, n° 67. — Th. RICAUD, mai-juin 1936, p. 120 et 121; avril-juin 1937, p. 81; janvier-mars 1938, p. 28. — Th. RICAUD, 1938, p. 81, 82, 140 et 179. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 256. — *Les merveilles des Musées de Provence*, 1967, p. 44, repr. coul. p. 44-45. — F.-G. PARISSET, 1969, p. 547. — *Livre sur l'exposition « Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux »*, 1971-1972, cité p. 10, repr. coul. pl. 11. — G. MARTIN-MÉRY, 1972, p. 48.

Exp. : Bordeaux, 1857, n° 521. — Bordeaux, 1947, n° 135. — Nagoya; Kamakura; Osaka; Fukuoka, 1971-1972, n° 55.

A deux reprises, en 1850 et 1854, Ziem visite la Hollande, où il aime la mélancolique poésie des ciels ouatés de vapeur, même dans les plus beaux jours.

Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.

82

VUE DE VENISE. LA SALUTE

Toile, 54 × 78.

Dédicacé, signé, en bas à gauche : AU MAITRE
DES GRACES A ARSÈNE HOUSSAYE SON AMI ZIEM.

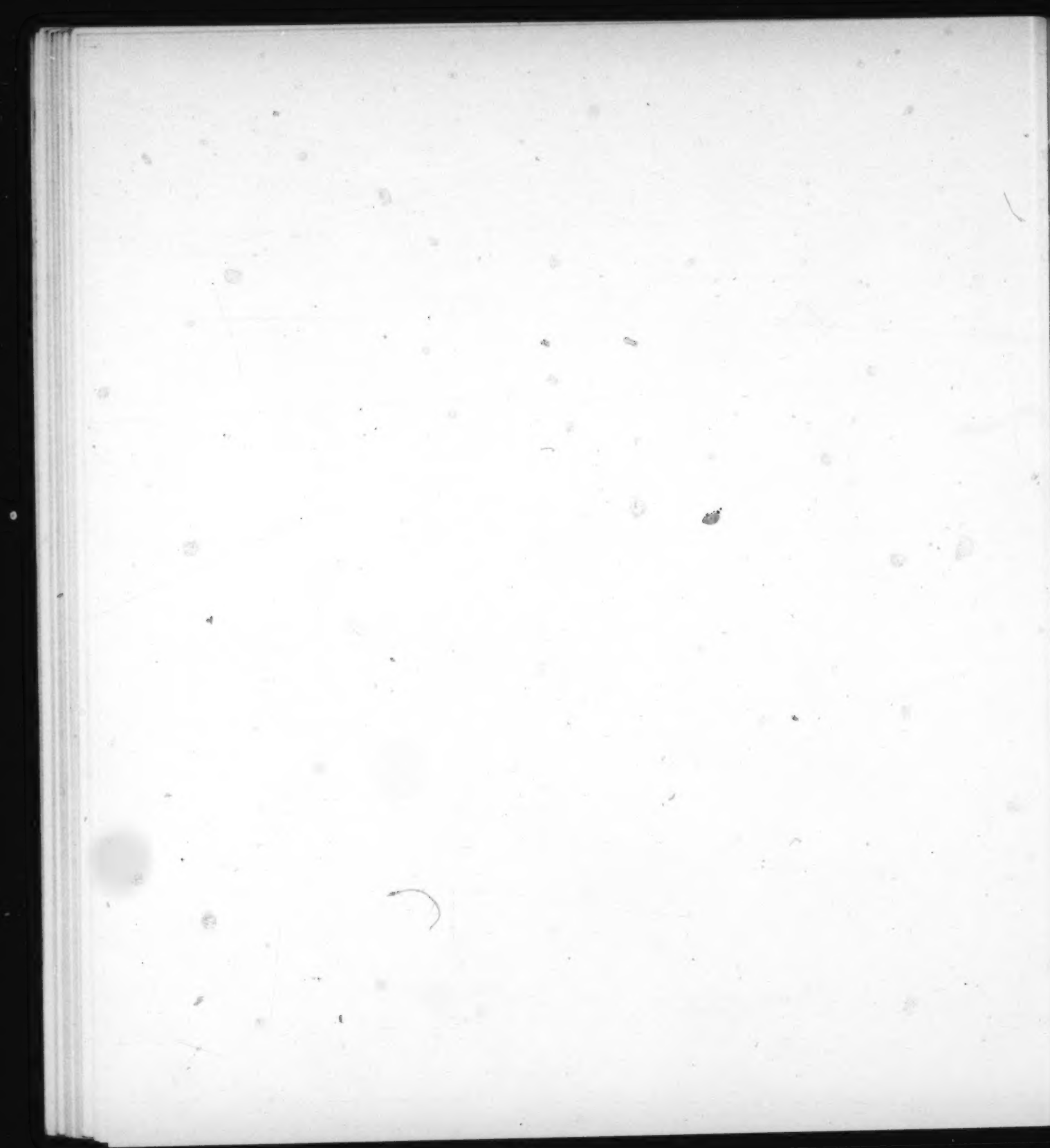
Hist. : Ancienne collection Mme Edouard Esmond, Paris.

Ziem séjourne à vingt reprises à Venise; il y mène une existence originale, vivant sur un de ces larges bateaux qu'on appelle là-bas « topo »; avant Monet, il y installe son atelier, et, grâce au recul que lui permet le bateau, il peut embrasser du regard tout le panorama de Venise. Arsène Houssaye est un de ses amis, qui vient souvent partager ses repas dans ce logis flottant. Théophile Gautier exprime fort bien l'attachement de Ziem à Venise : « Chaque artiste a une patrie idéale, souvent éloignée de son vrai pays... La patrie de Ziem est Venise. Il peut bien la quitter, voyager, passer une saison à Constantinople ou ailleurs, mais c'est là que sa peinture a son domicile légal. » Et il ajoute, annonçant ainsi la technique impressionniste : « Ce qu'il exprime le mieux encore, c'est l'eau verte de la lagune, brisée en mille écailles de lumière et reflétant le caprice du ciel à travers le sillage et les remous des gondoles qui dérangent les silhouettes répercutées des palais. »

Paris. Collection particulière.



Impressionnistes



Alors que ces trois foyers provinciaux préparent l'art nouveau, à Paris se forme le groupe impressionniste. Théodore Duret résume ainsi la situation : « En faisant l'histoire des impressionnistes, on a sans cesse à noter l'influence qu'ils ont exercée les uns sur les autres et les emprunts qu'ils se sont faits mutuellement. »

Elaboration commune de cette technique.

— A l'Ecole des Beaux-Arts, Berthe Morisot, Manet et Degas travaillent ensemble; Pissarro, Guillaumin et Monet se rencontrent à l'Académie Suisse, tandis que Sisley, Renoir, Bazille et Monet sont ensemble des élèves de l'atelier Gleyre.

— Leurs lieux de réunion sont le Café Guerbois, la maison de Berthe Morisot, le Café de la Nouvelle-Athènes, Fontainebleau, Argenteuil, Pontoise et surtout Bougival, qui devient « le berceau » de l'Impressionnisme.

— Ils partagent leurs ateliers : ainsi Bazille travaille-t-il tour à tour avec Renoir, Monet, Sisley, posant les uns pour les autres.

— Ils sont refusés aux mêmes expositions : Salon de 1863, de 1866, de 1867.

— Monet, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, vont à Londres et admirent les œuvres de Turner.

Expositions impressionnistes.

En 1867, Bazille veut faire une exposition

avec tous ses amis; Monet reprend le groupe en 1873.

— 1874, première exposition chez le photographe Nadar : trente participants, dont Bou-din, Cals, Degas, Guillaumin, Lépine, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir et Sisley. Manet refuse d'y participer. Un journaliste, Louis Leroy, parle le premier d'exposition impressionniste, se moquant d'une toile de Monet, « *Impression, Soleil Levant* ».

— 1876, deuxième exposition chez Durand-Ruel : vingt exposants, dont Bazille, Cals, Caillebotte, Degas, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir et Sisley.

— 1877, dix-huit participants, dont Caillebotte, Cals, Degas, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir et Sisley.

— 1879, quatrième exposition du groupe, avec Caillebotte, Cals, Degas, Lebourg, Monet, Pissarro entre autres.

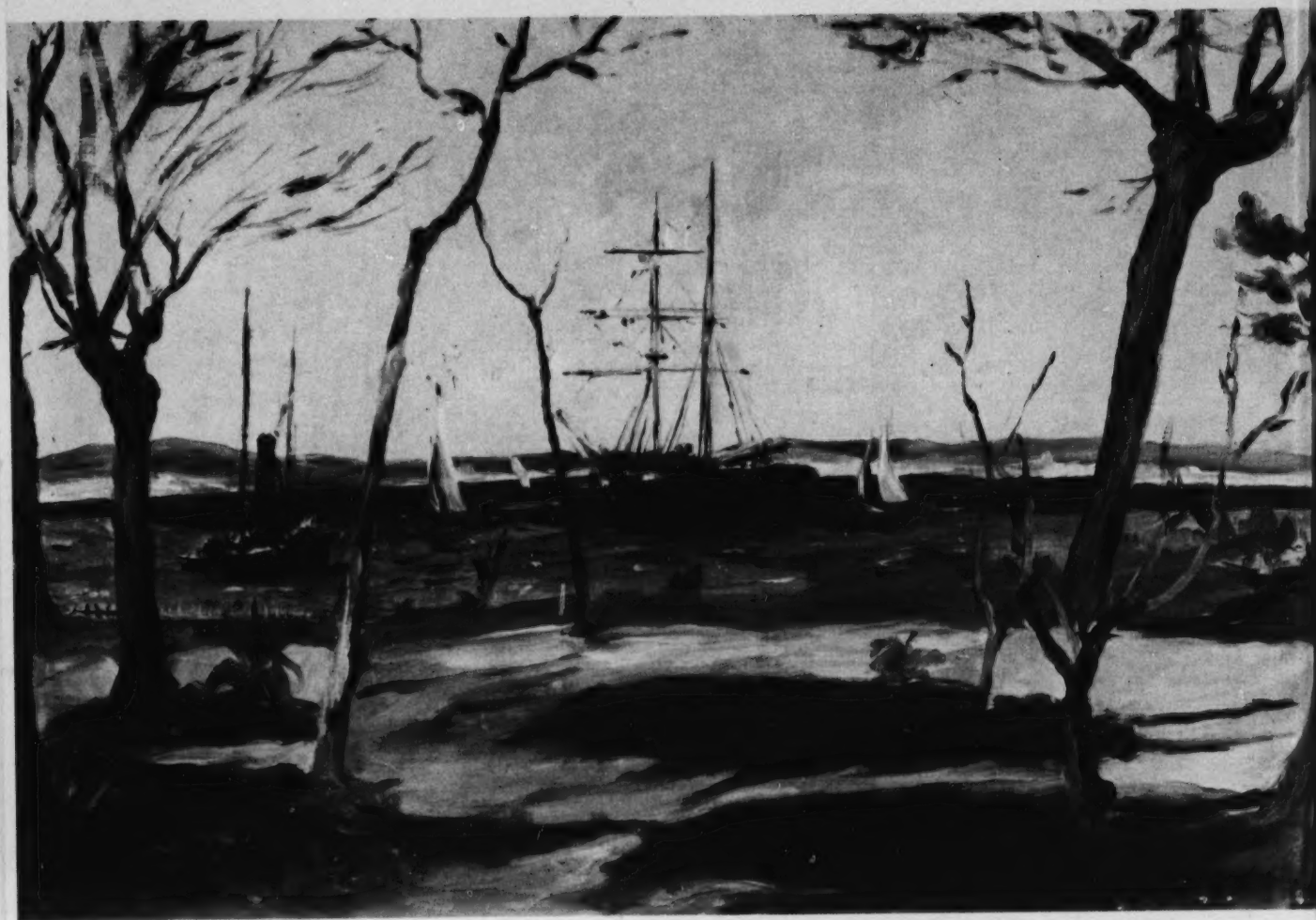
— 1880, seuls Caillebotte, Degas, Guillaumin, Lebourg, Berthe Morisot et Pissarro se réunissent de nouveau.

1880.

C'est l'année de l'effritement du groupe : l'Impressionnisme est né; chacun va évoluer différemment selon son tempérament et ses idées; de plus, les artistes vont vouloir expliquer leur technique, qui va devenir un système dont la spontanéité — une des qualités fondamentales de l'Impressionnisme naissant — sera bientôt absente.

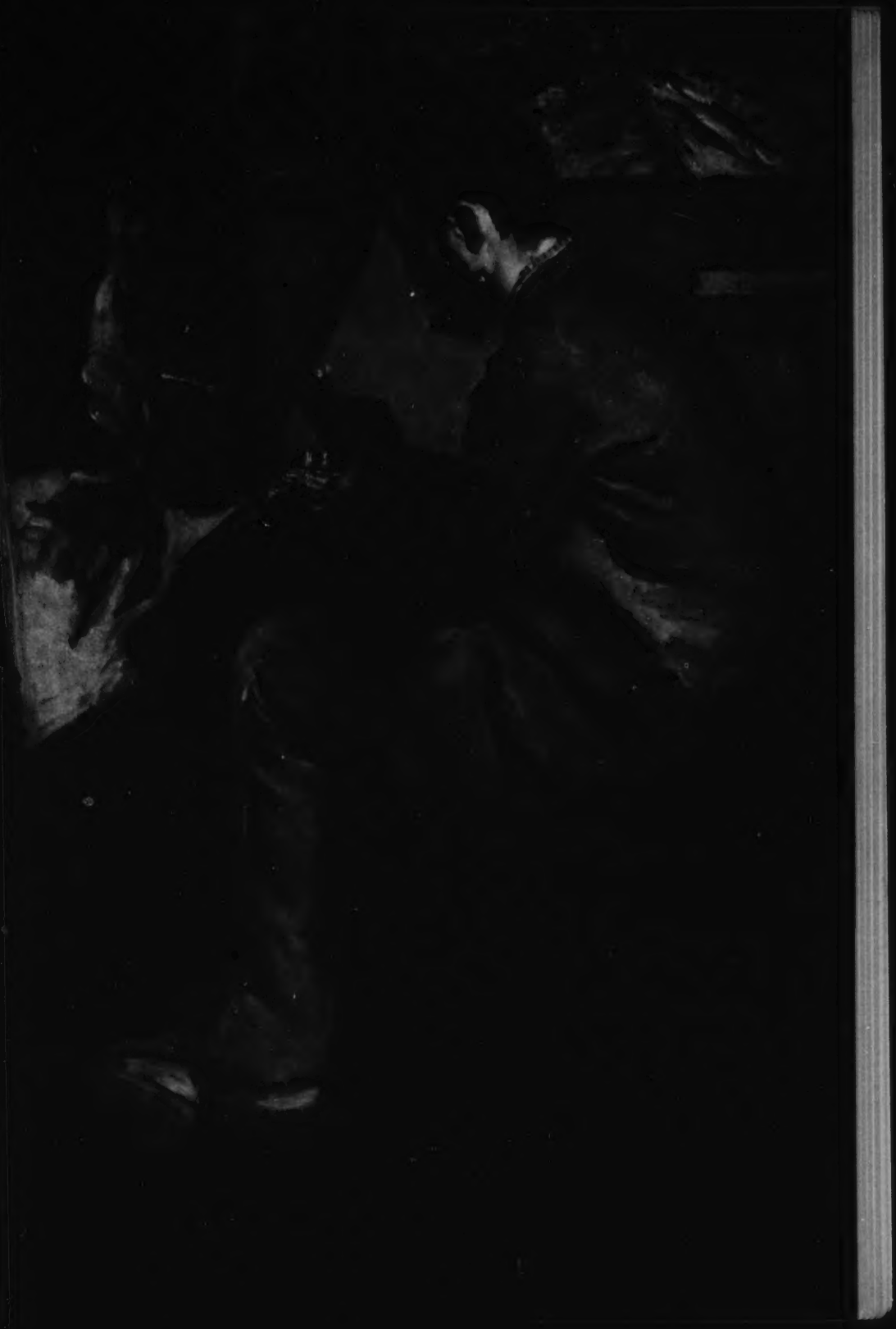
Pl. v - P.-A. RENOIR
Portrait de Jeanne Samary
n° 123





Pl. VI - E. MANET - *Le Bassin d'Arcachon* - n° 96

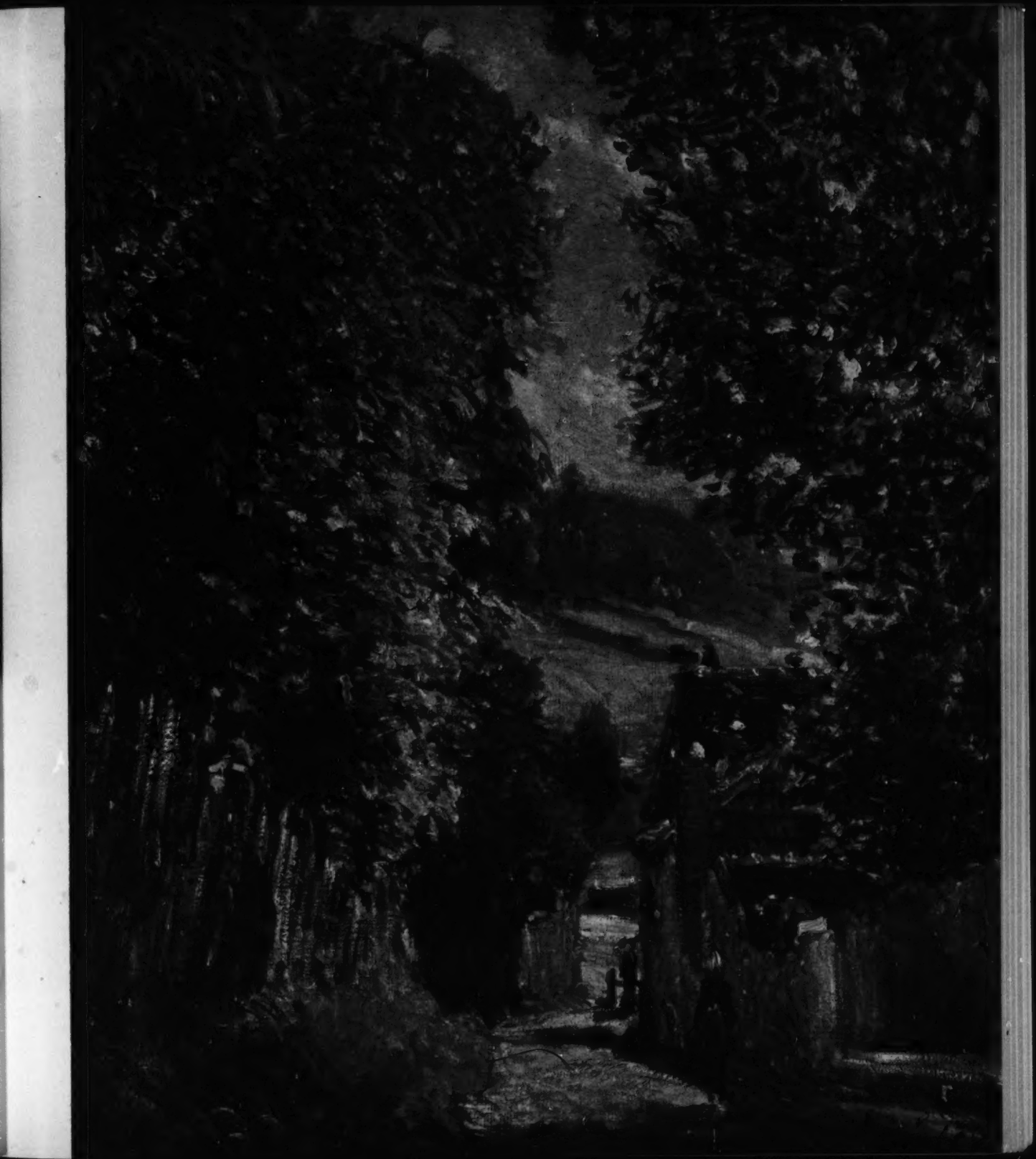
Pl. VII - P.-A. RENOIR
Portrait de Bazille
n° 119





Pl. VIII - A.-C. LEBOURG - *Vue de Paris* - n° 94

Pl. IX - A. SISLEY
Une rue à Louveciennes
n° 133





Pl. x - B. MORISOT - *Femme et enfant au bord de la mer* - n° 107



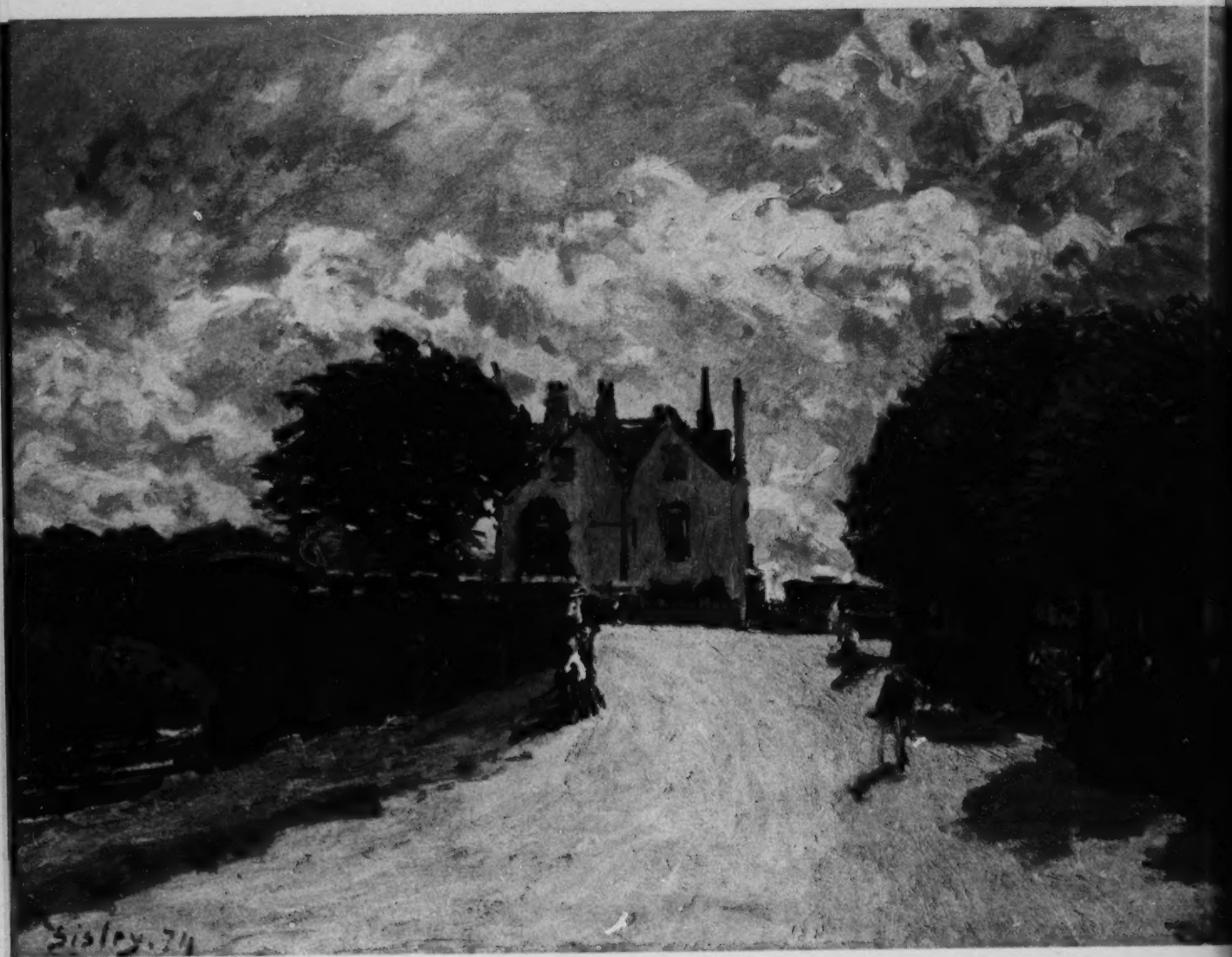
Pl. XI - C. MONET *La Seine à Argenteuil* n° 101



Pl. XII - A. SISLEY - *Le Héron aux ailes déployées* - n° 126



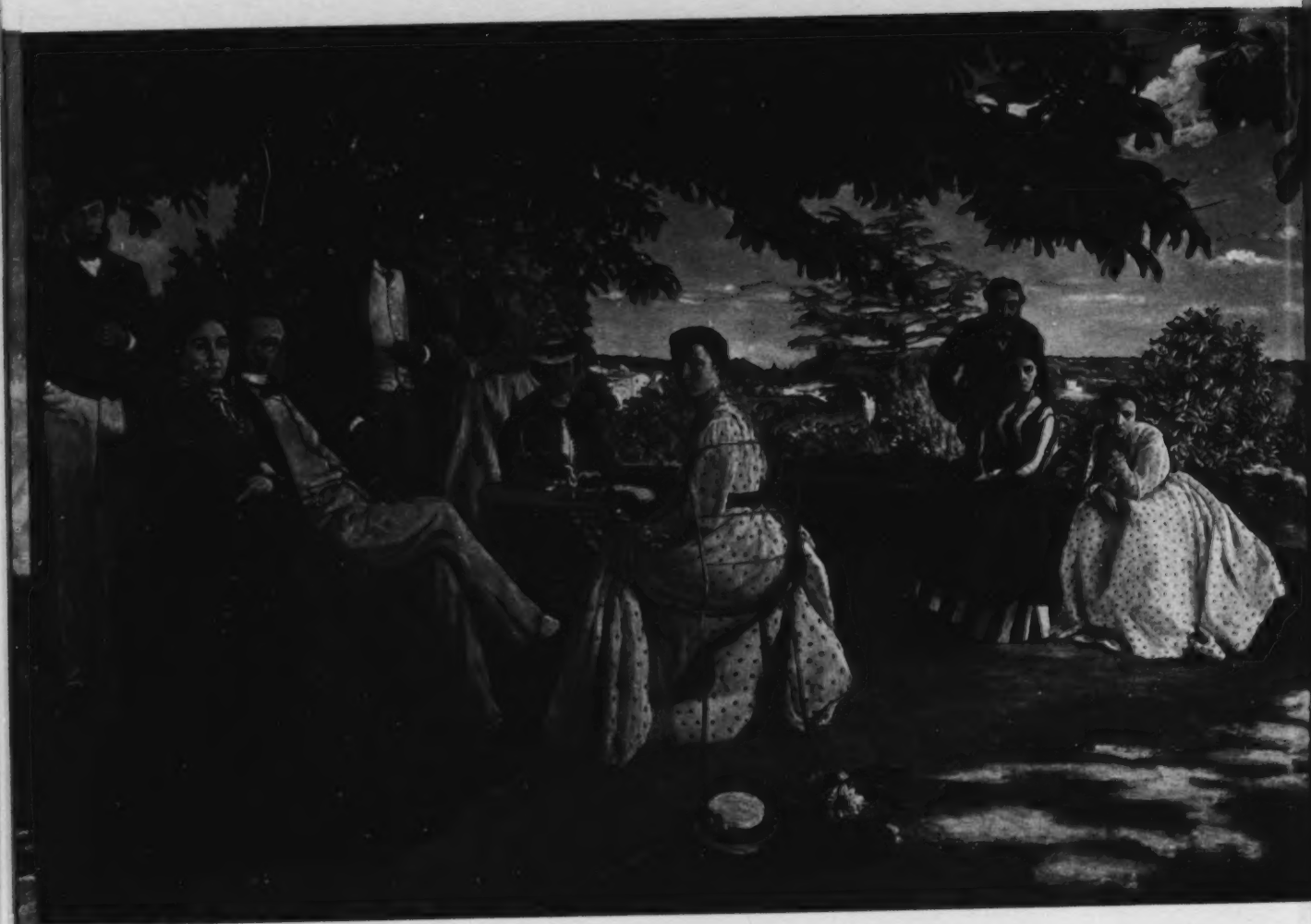
Pl. xiii - E. MANET - *La Dame aux éventails* - n° 97



Pl. xiv - A. SISLEY - *Une auberge à Hampton Court* - n° 131



Pl. xv - P.-A. RENOIR - *A La Grenouillère* - n° 124



Pl. xvi - J.-F. BAZILLE - *Réunion de famille* - n° 83

Jean-Frédéric BAZILLE

Montpellier, 1841 - Beaune-la-Rolande, 1870.

Malgré le nombre restreint des œuvres qu'il a laissées, on peut augurer de son importance et de la place qu'il aurait tenue s'il n'était mort prématurément. Dès 1865, Bazille possède un style original, avec un dessin vigoureux et une palette contrastée aux harmonies éclatantes. Impressionniste, il l'est par sa volonté de peindre en plein air et par son souci d'évoquer la vie contemporaine; il incarne la gloire naissante de la nouvelle école avant la période des touches vibrantes et de la division du ton. Plus que l'amitié de Monet et de Renoir, plus que l'influence de Delacroix et de Courbet, c'est la lumière languedocienne qui donne à ses portraits et à ses paysages cette « immobilité radieuse »; il est aussi le peintre de son milieu, représentant avec prédilection sa famille et ses amis. « La nature et la réalité, Bazille les a peintes, là où elles étaient, avec amour, pour lui, dans l'humble accident de son existence quotidienne. »

83 (repr. coul. pl. XVI).

RÉUNION DE FAMILLE

Toile, 152 × 230.

Signé, daté, en bas à gauche : F. BAZILLE 1867.

Hist. : Ancienne collection Marc Bazille, frère de l'artiste. — Acquis par le Musée du Luxembourg en 1905 avec la participation de Marc Bazille. — Musée du Louvre, 1929.

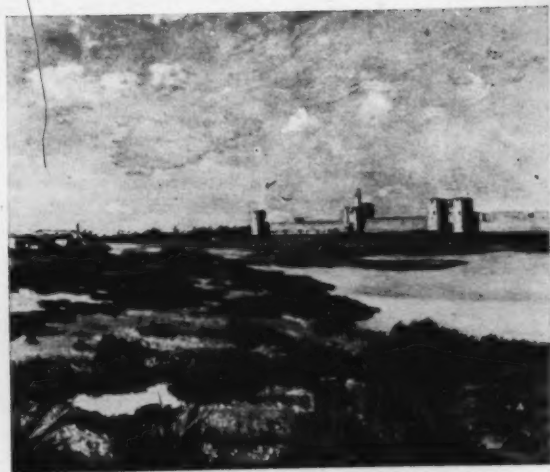
Bibl. : H. FOCILLON, 1928, p. 212, repr. p. 211. — G. POULAIN, 1932, n° 23. — L. GILLET, 1934, p. 239 et 241. — R. COGNAT, 1950, repr. coul. p. 14. — F. DAULTE, 1952, p. 32, 53, 65, 67, 117, 134, 135, 144, 145, 147, 151, 178, n° 29, repr. coul. face à la p. 96. — P. FRANCASTEL, 1955, éd. Elsevier, t. II, p. 179; éd. Gonthier, p. 199. — J. REWALD, 1955, New York, p. 156, 162, repr. p. 163; Paris, p. 130 et 133. — F. FOSCA, 1956, p. 123. — Cl. ROGER-MARX, 1956, p. 38. —

G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 3, n° 5. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1958, t. I, p. 4, n° 42, repr. pl. XIV. — J. LEYMARIE, 1959, p. 47, repr. coul. (détail). — J. REWALD, 1959, p. 97 et 98. — G. BAZIN, 1962, p. 102, repr. coul. p. 103. — J. LEYMARIE, 1962, repr. coul. p. 177. — P. COURTHION, 1964, repr. coul. pl. 24. — J. LASSAIGNE, 1966, repr. coul. p. 21. — R. COGNAT, 1967, repr. coul. p. 20. — F. ELGAR, 1967, p. 119, repr. coul. — M. et G. BLUNDEN et J.-L. DAVAL, 1970, repr. p. 78. — *Les Muses*, 1970, p. 688. — J. REWALD, 1971, p. 224 et 231, repr. p. 224, n° 114. — *Catalogue*, 1971, cité p. 103. — *Catalogue des peintures*, 1972, t. I, p. 26. — R. COGNAT, F. ELGAR et J. SELZ, 1972, cité p. 22, repr. coul. p. 24. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 31 et 32, cité p. 54. — *Histoire de l'art*, n° 13, 1973, repr. coul. p. 242. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 139, repr. p. 8. — M. SÉRULLAZ, 1973, p. 42 et 52.

Exp. : Paris, 1868, n° 146. — Paris, 1910, n° 10. — Paris, 1923, n° 2348. — Montpellier, 1927, n° 8. — Montpellier, 1941, n° 23. — Paris, 1950, n° 36. — Londres, 1954. — Rome; Florence, 1955, n° 1. — Paris, 1957, n° 7.

« Ne pouvant me lancer dans une grande composition, j'ai cherché à peindre de mon mieux un sujet aussi simple que possible. Du reste, à mon avis, le sujet importe peu, pourvu que ce que j'ai fait soit intéressant au point de vue peinture. J'ai choisi l'époque moderne, parce que c'est celle que je comprends le mieux, que je trouve la plus vivante pour des gens vivants. » BAZILLE (Lettre à ses parents, début 1866). C'est durant ses vacances à Méric, près de Montpellier, lorsque les lauriers-roses étaient en pleine floraison, que Frédéric Bazille eut l'idée de réunir tous les siens, sur la terrasse de sa propriété de famille. On voit, de gauche à droite, le peintre Frédéric Bazille, M. des Hours, son oncle, M. et Mme Gaston Bazille, ses parents, le docteur Teulon et sa femme, Mme des Hours, Thérèse des Hours, Marc Bazille, son frère, et sa femme, ainsi que Camille des Hours.

*Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.*



LES REMPARTS D'AIGUES-MORTES

Toile, 46 × 55.

Dédicacé, signé, en bas à droite : À M. FIOUPOU
SON AMI F. BAZILLE.

Été 1867.

Hist. : Ancienne collection Léon Deshons,
1947. — Achat de la Ville.

Bibl. : G. POULAIN, 1932. — G. POULAIN,
1947, n° 17-18, p. 122, 123, repr. p. 122. —
F. DAULTE, 1952, p. 112, 176, n° 25, repr. —
J. THOMAS, 1957. — J. VERGNET-RUIZ et
M. LACLOTTE, 1962, p. 179, cité p. 226. —
F. DAULTE, 1970, cité p. 87.

Exp. : Montpellier, 1927, n° 13. — Montpel-
lier, 1941, n° 20. — Montpellier, 1959, n° 22.
— Montpellier, 1970-1971.

La ville d'Aigues-Mortes a inspiré à Bazille
trois paysages peints en juin 1867; dans celui-ci,
les remparts sont vus du côté sud.

Montpellier. Musée Fabre.

LE HÉRON

Toile, 100 × 79.

Signé, daté, en bas à gauche : F. BAZILLE. 67.

Hist. : Ancienne collection Mme Gaston
Bazille, mère de l'artiste. — Don, 1898.

Bibl. : A. JOUBIN, 1926, p. 114, n° 360. —
G. POULAIN, 1932, p. 102, 104, 110, n° 26 du
cat. — L. GILLET, 1934, p. 241. — C. DES-
COSSY, 1938, p. 91. — M. FARÉ et H. BADE-
ROU, 1939, p. 17. — G. POULAIN, 1941, n° 24.
— G. POULAIN, 1942, p. 27. — J. CLAPARÈDE,
1947, p. 237. — G. SARRAUTE, 1948, n° 27. —
J. CLAPARÈDE, 1950, p. 5. — F. DAULTE,
1952, p. 179, n° 32, repr. — J. THOMAS, 1957.
— J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962,

p. 179, cité p. 226. — M. FARÉ, 1962, t. I,
p. 274, cité p. 349. — J.-P. BABELON, 1965,
repr. p. 139. — F. DAULTE, 1970, p. 90. —
J. REWALD, 1971, repr. p. 228, n° 118. —
H. ADHÉMAR, 1973, p. 295.

Exp. : Montpellier, 1927, n° 9. — Berne, 1939,
n° 3. — Paris, 1939, n° 4. — Montpellier,
1941, n° 24. — Paris, 1950. — Rotterdam,
1954, n° 96. — Montpellier, 1959, n° 25. —
Montpellier, 1970-1971.

Gaston Bazille écrit à sa femme, de Paris,
le 23 décembre 1868, qu'il a dû arracher à
son fils « de vive force », une nature morte :
« Ce sont des oiseaux, un héron suspendu à un
clou par la patte et des geais sur le dessus d'un
buffet. » Son ami Sisley travaille dans le
même atelier et peint la même nature morte,
que nous exposons sous le numéro 126.

Montpellier. Musée Fabre.

LA VUE DE VILLAGE

Toile, 130 × 89.

Signé, daté, en bas à droite : F. BAZILLE 1868.

Hist. : Ancienne collection Mme Gaston
Bazille, mère de l'artiste. — Don, 1898.

Bibl. : A. MICHEL, 1900, p. 108. — G. GEF-
FROY, 1901, p. 103. — Cl. ROGER-MARX,
1903, p. 33 et 36. — R. BOUYER, 1925, t. I,
p. 204. — A. JOUBIN, 1926, n° 361, repr. —
G. POULAIN, 1926. — G. POULAIN, 1927,
p. 173, repr. p. 172. — A. JOUBIN, 1929, p. 21.
— G. POULAIN, 1932, p. 87, 91, 124, 127,
146, 155, 192 et n° 29 du cat. — L. GILLET,
1934, p. 241. — G. POULAIN, 1934, p. 318.
— C. DESCOSY, 1938. — *Beaux-Arts*, 1939.
— R. CERISIER, 1939. — L. CHERONNET,
1939. — P. DU COLOMBIER, 1939. — P. d'ES-
PEZEL, 1939, n° 911. — M. FARÉ et H. BADE-
ROU, 1939, p. 18. — *Le Mois*, 1939, p. 193.
— M. SÉRULLAZ, 1939, p. 245. — Y. SJOBERG,
1939, p. 503. — G. POULAIN, 1942, p. 27. —
G. BAZIN, 1947, p. 63. — J. CLAPARÈDE, 1947,



86



87

p. 237. — G. SARRAUTE, 1948, p. 29. — M. BRUNSWIG, 1950. — J. CLAPARÈDE, 1950, p. 5. — G. SARRAUTE, 1950, n° 266. — R. SAULIÈRES, 1950. — F. DAULTE, 1952, p. 7, 8, 68, 75, 112, 117, 119, 120, 134, 145, 147, 160, 162, 180 n° 36, 181, 201, 202, repr. — P. FRANCASTEL, 1955, éd. Elsevier, repr. coul. p. 85. — J. REWALD, 1955, New York, p. 184, repr. p. 189; Paris, p. 157, 158. — F. FOSCA, 1956, p. 123, repr. coul. p. 121. — Cl. ROGER-MARX, 1956, p. 38, repr. p. 35. — J. REWALD, 1959, p. 119. — J. LEYMARIE, 1962, p. 175. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 179, cité p. 226, repr. pl. 180. — P. COURTHION, 1964, p. 24, repr. p. 25. — G. SARRAUTE, 1969, n° 4. — F. DAULTE, 1970, p. 87. — *Les Muses*, 1970, p. 689. — J. REWALD, 1971, t. I, p. 272 et p. 273, repr. n° 138. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 32. — M. RHEIMS, 1973, repr. coul. p. 166 (détail) et p. 167. — M. SÉRULLAZ, 1973, p. 43.

Exp. : Paris, 1869, n° 149. — Paris, 1900, n° 22. — Paris, 1910, n° 14. — Montpellier, 1927, n° 17. — Paris, 1935, n° 18. — Berne, 1939, n° 4. — Paris, 1939, n° 5. — Montpellier, 1941, n° 25. — Bruxelles, 1947, n° 104. — Paris, 1950, n° 41. — Montpellier, 1959, n° 29. — Montpellier, 1970-1971.

La Vue de Village fut exposée au Salon de 1869 et ainsi décrite par Berthe Morisot dans une lettre à sa sœur Edma : « Le grand Bazille a fait une chose que je trouve fort bien : c'est une petite fille en robe très claire à l'ombre d'un arbre derrière lequel on aperçoit un village. Il y a beaucoup de lumière, de soleil. Il cherche ce que nous avons si souvent cherché, mettre une figure en plein air; cette fois il me paraît avoir réussi. »

Montpellier. Musée Fabre.

Hist. : Ancienne collection Marc Bazille, frère de l'artiste. — Don, 1918.

Bibl. : A. JOUBIN, 1926, n° 365. — A. JOUBIN, 1929, p. 21. — G. POULAIN, 1932, p. 167, 168, 176 et n° 39 du cat. — P. d'ESPEZEL, 1939, p. 911. — M. FARÉ et H. BADEROU, 1939, p. 20. — J.-G. GOULINAT, 1939. — M. SÉRULLAZ, 1939, p. 245. — J. CLAPARÈDE, 1947, p. 237. — G. SARRAUTE, 1948, n° 39. — J. CLAPARÈDE, 1950, p. 5. — F. DAULTE, 1950, p. 8. — P.-R. MUSCULUS, 1950, p. 5. — F. DAULTE, 1952, p. 78, 160, 161, 188, n° 51, repr. — R. BEZOMBES, 1953, p. 103, n° 303. — J. THOMAS, 1957. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 179, cité p. 226. — P. COURTHION, 1964, pl. 27, repr. coul. — F. DAULTE, 1970, p. 90. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 32.

Exp. : Paris, 1910, n° 22. — Saint-Petersbourg, 1911. — Montpellier, 1927, n° 39. — Paris, 1931. — Berne, 1939, n° 6. — Paris, 1939, n° 8. — Montpellier, 1941, n° 34. — Paris, 1950, n° 54. — Montpellier, 1959, n° 36. — Bordeaux, 1960, n° 99. — Munich, 1964-1965, n° 3. — Montpellier, 1970-1971. — Paris, 1973, sans numéro.

L'artiste a représenté ce même modèle dans deux ou trois de ses tableaux, notamment dans une première version de *La Négresse aux pivoines* (1869), vue de face, et dans son célèbre tableau *La Toilette*.

Montpellier. Musée Fabre.

LA NÉGRESSE AUX PIVOINES.

Toile, 60 × 75.

Signé, daté, en bas à gauche : F. BAZILLE. 1870.



89



88

Gustave CAILLEBOTTE

Paris, 1848 - Gennevilliers, 1894.

Le « climat » même de l'œuvre de Caillebotte, l'évolution des sujets traités s'inscrivent dans le cadre de l'Impressionnisme; s'attachant à la traduction de la scène moderne, telle que Manet l'a entrevue, il se consacre aussi à l'étude du plein air, en disciple de Monet, notant les effets passagers et subtils de l'atmosphère, de la lumière et de ses reflets. On retrouve en particulier chez lui cette « hantise de l'eau » que René Huyghe a soulignée comme un des caractères de cette école. De plus, le titre de mécène est resté attaché à son nom; grâce à la fortune héritée de son père, il aide généreusement ses amis et rassemble une magnifique collection de leurs œuvres, qui en 1928 constitue la plus grande partie du fonds conservé au Musée du Jeu de Paume.

88

LE PLONGEUR

Pastel, 69 × 88,5.

Signé, daté, en bas à gauche, vers le centre :
G. CAILLEBOTTE 77.

Hist. : Dépôt du Musée du Louvre, mai 1947.

Les recherches de composition et de mise en page apparaissent très tôt dans l'œuvre de Caillebotte, marquant un désir de rompre délibérément avec les règles classiques. Aussi pourrait-on dire de Caillebotte, comme on l'a fait pour Degas, que chez lui « la modernité du sujet et celle de la composition précèdent celle de la technique ». Des perspectives audacieuses, le découpage insolite des personnages par le cadre du tableau ou par un élément de la composition, ont apporté à Caillebotte la réussite de quelques œuvres particulièrement originales.

Agen. Musée.

89

UN BALCON BOULEVARD HAUSSMANN

Toile, 69 × 62.

Signé, en bas à droite : G. CAILLEBOTTE.
1880.

Hist. : Ancienne collection Caillebotte.

Bibl. : M. BERHAUT, 1951, n° 104. — D. SUTTON, 1966, p. 12, repr. fig. 10. — M. BERHAUT, 1968, p. 34, repr. p. 37, n° 17. — M. SÉRULAZ, 1973, p. 99.

Exp. : Paris, 1882, n° 11. — Paris, 1894, n° 93. — Paris, 1951, n° 36. — Londres, 1966, n° 23.

Cette toile se rattache à une série de « personnages à la fenêtre » dont la première interprétation paraît chez Caillebotte en 1875. Manet, Degas, Monet, ont eux aussi aimé peindre des sujets semblables; les personnages, vus de profil, se détachent en contre-jour dans l'encadrement d'un balcon; ils sont traités avec une précision qui rappelle la première manière du peintre.

Paris. Collection particulière.



90



91.

Edgar DEGAS

Paris, 1834 - Paris, 1917.

Ce peintre, de formation et de goût profondément classiques, adopte un art révolutionnaire en 1866 quand il se lie avec Manet. Malgré son aversion pour le plein air — « je n'aime pas les courants d'air » —, Degas se convertit cependant aux tons clairs et vifs, à la juxtaposition des touches et au mélange optique chers à l'Impressionnisme. Soucieux de la seule vérité, il veut la saisir dans l'instant imprévu, comme la photographie, et entreprend de la capter dans son insaisissable rapidité; pour y parvenir, il utilise une composition décentrée, apprise des maîtres japonais; ses tableaux allient la pureté du dessin à l'exactitude de l'observation. A partir de 1874, son œuvre se distribue en « séries », les Danseuses, les Courses..., d'un esprit différent de celui de Claude Monet, et que Valéry résume ainsi dans son ouvrage Degas, Danse, Dessin : « Il tenta et osa tenter de combiner l'instantané et le labeur infini dans l'atelier, d'enfermer l'impression dans l'étude approfondie et l'immédiat dans la durée de la volonté réfléchie. »

90

COURSE DE GENTLEMEN. AVANT LE DÉPART

Toile, 48 × 61.

Signé, daté, en bas à droite : DEGAS 1862.

Repeint en partie par Degas vers 1880.

Hist. : Anciennes collections Hector Brame. — Manzi. — Comte Isaac de Camondo (achat, avril 1894). — Legs, 1908. — Entré au Louvre en 1911; exposé en 1914.

Bibl. : G. BRIÈRE, 1924, C.A. n° 158. — P.-A. LEMOISNE, 1946, n° 101. — F. FOSCA, 1954, p. 22, repr. coul. — G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, n° 60. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1959, p. 10, n° 609, repr. pl. 203, n° 609. — G. BAZIN, 1962, repr. p. 276. — H. PLATTE, 1963, p. 71 et repr. p. 63, pl. 54. — *Catalogue des peintures*, 1972, t. I, p. 124. — A. TERRASSE, 1972, p. 18, repr. coul. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 142, repr. p. 26.

Exp. : Paris, 1937, n° 5. — Brive; La Rochelle; Rennes; Angoulême, 1955, n° 16.

Sous l'influence de la photographie et des estampes japonaises, Degas élabore des thèmes liés à la vie contemporaine. Il aborde en premier lieu les courses de chevaux, qui ne deviendront un sujet d'étude qu'à partir de 1862 (en avance en tout cas sur Manet). Il multiplie les croquis, les dessins pris sur le vif, qui l'aideront à rendre l'élégance nerveuse du cheval, la bigarrure des casques de jockeys, l'animation de la foule. Mais, peu à peu, l'œil photographique de Degas se concentre davantage sur le jockey, et surtout sur le cheval, objet de sa passion « scientifique » pour une étude et une synthèse nouvelle du mouvement. Degas a vu des œuvres anglaises consacrées à ce sujet, et il connaît certainement les Géricault peints à Epsom. Peu à peu, il s'oriente vers une facture plus immédiate et plus spontanée, et réalise des compositions d'une hardiesse croissante grâce à des mises en page nouvelles, à des gros plans inédits, tout en cherchant à adapter le thème choisi à ses nouvelles techniques, allant de la richesse des impressions reçues à la rigueur synthétique d'étranges découpures quasi abstraites.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

91

SCÈNE DE LA VIE PARISIENNE : LA NOURRICE AU LUXEMBOURG

Toile, 65 × 92.

Hist. : Achat de la Ville, avril 1958.

Bibl. : P.-A. LEMOISNE, n° 416. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 232.

Exp. : Paris, 1943, n° 74.

« Alors que les Impressionnistes accordent une grande primauté aux recherches de couleur et de technique, Degas, lui, se passionne pour d'autres problèmes. S'attachant surtout à l'observation du geste, du mouvement, de la forme, son esprit curieux, attentif, sait saisir l'aspect le plus inhabituel et le plus inattendu de scènes en elles-mêmes banales. »

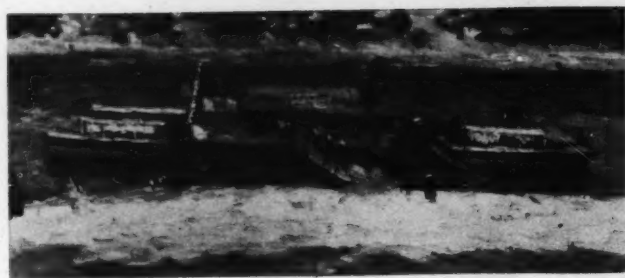
Montpellier. Musée Fabre.



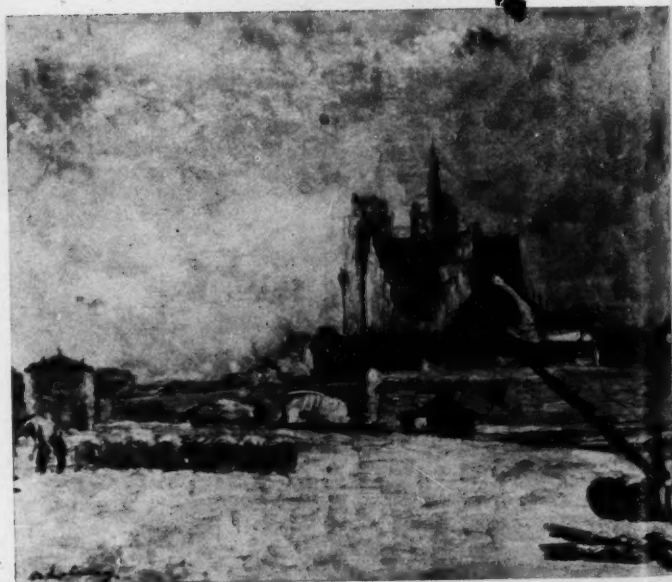
92



93



94 (détail)



95

Armand GUILLAUMIN

Paris, 1841 - Paris, 1927.

Bien qu'il demeure le moins connu des artistes impressionnistes, il en est cependant une figure notable; il se joint au groupe en 1873, ne consacrant à la peinture que ses loisirs. Les œuvres de sa première époque, avant 1880, ont une variété et un accent qu'il ne retrouvera jamais; avant tout, il pratique le paysage en plein air : « Je suis incapable de donner une touche ailleurs que sur nature. » Guillaumin avait une allure un peu fruste, et l'on retrouve dans ses toiles, comme le disait le docteur Gachet, son ami, « une certaine maîtrise, une facture spéciale, très personnelle mais aussi un peu brutale ».

92

PAYSAGE DE L'ILE-DE-FRANCE

Toile, 48 × 64.

Signé, en bas à gauche : A. GUILLAUMIN.

Vers 1876-1877.

Hist. : Ancienne collection Saussure, Paris.

« On goûte surtout l'authenticité du lyrisme joyeux qui baigne la plupart de ses paysages, art dans lequel il s'est tout particulièrement distingué par le caractère objectif et discret de sa vision. »

Paris. Galerie Schmit.

Albert-Charles LEBOURG

Montfort-sur-Risle, 1849 - Rouen, 1928.

C'est à Alger, où il professe le dessin, que Lebourg se met seul, et sans connaître les Impressionnistes, à la peinture claire, et exécute des « séries » d'après un même motif. Ses dons de coloriste, la finesse de son œil, expriment à son retour le charme de l'Île-de-France et de l'Auvergne. Sa technique très personnelle, par petites touches carrées et régulières de tons clairs juxtaposés, est impressionniste d'instinct.

93

UNE RUE A ALGER

Toile, 39 × 21.

Signé, daté, en bas à droite : A. LEBOURG 1878.

Hist. : Ancienne collection Dr Louis Brocq. — Legs, 1928.

Bibl. : L. BÉNÉDITE, 1923. — R. WALTER, 1971.

Agen. Musée.

94 (repr. coul. pl. VIII).

VUE DE PARIS

Toile, 40 × 79.

Signé, en bas à gauche : ALBERT LEBOURG.

Vers 1880-1882.

Hist. : Ancienne collection Berthelier, Paris.

Paris. Galerie Schmit.

95

NOTRE-DAME

Toile, 50 × 61.

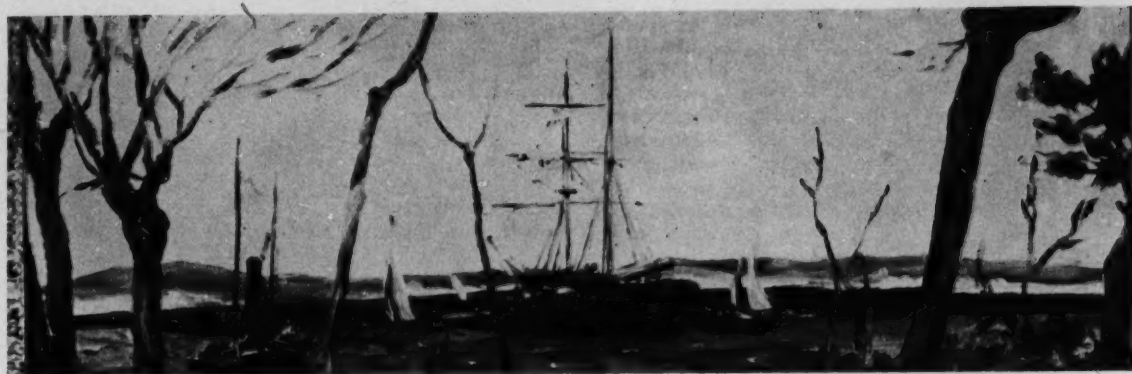
Signé, en bas à gauche : A. LEBOURG.

Hist. : Anciennes collections Mme Bénézit, Paris. — Casalis. — Achat, 1925.

Bibl. : Documents, 1955, n° 10. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 242. — Catalogue, 1967, p. 38.

A son retour en France, en 1876, Lebourg réalise mieux la technique impressionniste dans des vues de Paris; influencés par Jongkind et Turner, ses tableaux ont cette particularité qu'ils semblent être vus à travers une nappe d'eau qui coulerait du haut en bas d'une vitre.

Pau. Musée des Beaux-Arts.



96 (détail)



97 (détail)

Edouard MANET

Paris, 1832 - Paris, 1885.

Parisien et fortuné, Manet joue un rôle important, presque malgré lui, dans la formation de la nouvelle école; ce peintre, plus traditionaliste que véritablement novateur, a été choisi comme chef de file par les jeunes artistes. Pourquoi? Tout d'abord parce que, violemment critiqué, son nom est sur toutes les lèvres, et cette renommée scandaleuse le place à la tête de l'opposition; d'autre part, ses sujets réalistes, empruntés à cette « modernité » que préconise Baudelaire, séduisent les peintres à la recherche de nouveauté. En 1870, sous l'influence de Berthe Morisot, sa manière tend à devenir plus claire, plus frémisante, et souvent les tons sombres disparaissent. Mais, avant tout, Manet, qui traduit la brillante existence du Second Empire avec des formes brusques et des couleurs franches, incarne la vive et rapide sensation qui est celle de l'Impressionnisme et qui est devenue la caractéristique de l'homme moderne. Emile Zola a bien compris son rôle particulier en écrivant en 1880 : « Un jour, l'on reconnaîtra quelle place il a tenue dans l'époque de transition que traverse notre Ecole française. Il en demeure comme la caractéristique la plus aiguë, la plus intéressante, la plus personnelle. »

96 (repr. coul. pl. VI).

LE BASSIN D'ARCACHON

Toile, 37 × 56,5.

Signé, en bas à droite : MANET.

1871.

Hist. : Achat, 1951.

Bibl. A. TABARANT, 1947, p. 187, repr. p. 608, n° 173. — M. VENTURI et S. ORIENTI, 1967, p. 100, n° 147-B, repr. — D. ROUART et S. ORIENTI, 1970, n° 147-B, repr. — G. BAZIN, 1971, repr. p. 78.

En raison de la guerre et de l'avance des troupes allemandes, Manet préfère, au lieu des vacances prévues à Boulogne, mettre sa famille en sûreté à Oloron-Sainte-Marie, dans les Basses-Pyrénées. La capitulation signée le 28 janvier 1871, il a la possibilité de quitter Paris et

file vers le Sud pour en ramener les siens. Il s'arrête une semaine à Bordeaux, puis à Arcachon, où il loue une petite maison. Le port de Bordeaux et le Bassin d'Arcachon lui inspirent plusieurs œuvres, dont celle que nous exposons. Zurich. Fondation collection E. G. Buehrle.

97 (repr. coul. pl. XIII).

LA DAME AUX ÉVENTAILS

Toile, 113,5 × 166,5.

Signé, en bas à droite : MANET.

1873.

Hist. : Anciennès collections Edouard Manet (vente Manet, 1884, n° 13). — Eugène Manet. — Ernest Rouart. — Don Julie et Ernest Rouart, 1930.

Bibl. : P. COLIN, 1932, p. 42, repr. pl. XLV. — P. JAMOT et G. WILDENSTEIN, 1932, n° 237 bis. — A. TABARANT, 1947, p. 227 à 230, 238, 239, repr. p. 610, n° 224. — J.-L. VAUDOYER, 1955, pl. 6, repr. coul. — G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 109, n° 206. — H. PERRUCHOT, 1959, p. 241. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1960, p. 15, n° 1204, repr. pl. 448. — M. VENTURI et S. ORIENTI, 1967, n° 192, repr. coul. pl. XXXVI. — G. BAZIN, 1962, repr. p. 285. — D. ROUART et S. ORIENTI, 1970, n° 194, repr.; repr. coul. pl. XXXVI. — *Catalogue des peintures*, 1972, t. I, p. 251. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 44. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 149, repr. p. 55. — R. CHARMET, 1973, p. 34, repr. p. 35. — *Histoire de l'Art*, 1973, vol. 12, p. 229, repr. coul. — M. SÉRULLAZ, 1973, p. 49.

Exp. : Paris, 1884, n° 77. — Paris, 1905, n° 11. — Paris, 1912. — Paris, 1928, n° 28. — Paris, 1932. — Paris (Orangerie), 1932, n° 54. — Venise, 1934. — Paris, 1936. — Paris, 1952. — Londres, 1954.

Demi-mondaine, musicienne et artiste, Nina de Callias, représentée dans ce tableau, avait ouvert un salon où se retrouvaient, de 1868 à 1884, des artistes et des écrivains tels que Verlaine, Mallarmé, Manet et Anatole France.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.



LA MAISON DANS LE FEUILLAGE

Toile, 61 × 50.
1882.

Hist. : Anciennes collections Manet (vente, Paris, 4-5 février 1884, n° 75). — Dr Robin. — Legs, 1930.

Bibl. : Th. DURET, 1902, n° 302. — E. MOREAU-NÉLATON, 1926, p. 319. — A. TABARANT, 1947, p. 452, n° 404. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 178, cité p. 244. — *Catalogue*, 1968, n° 750. — D. ROUART et S. ORIENTI, 1970, n° 398-B, repr.

Exp. : Amsterdam; Otterlo, 1953, n° 31. — Rome, 1955, n° 71. — Marseille, 1961, n° 34. — Tokyo; Kyoto, 1961-1962, n° 78. — Munich, 1964-1965, n° 176. — Philadelphie; Chicago, 1966-1967, n° 179.

La *Maison dans le feuillage* a été exécutée durant l'été à Rueil, où Manet avait loué une villa; il reprit plusieurs fois ce motif avec des variantes.

Dijon. Musée des Beaux-Arts.

p. 433, 445, n° 372, repr. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 178, cité p. 244. — M. VENTURI et S. ORIENTI, 1967, p. 117, n° 372, repr. et repr. coul. pl. LVII. — D. ROUART et S. ORIENTI, 1970, p. 117, n° 378, repr. et repr. coul. pl. LVII. — G. BAZIN, 1971, repr. coul. p. 69. — M. RHEIMS, 1973, p. 98, repr. coul.

Exp. : Paris, 1884, n° 113. — Londres, 1932, n° 478. — Paris, 1932. — Londres, 1937, n° 478. — Paris, 1937, n° 363. — Belgrade, 1939, n° 75. — Buenos Aires; New York, 1939-1940, n° 89. — San Francisco, 1940-1941, n° 69. — Chicago, 1941, n° 99. — New York, 1941, n° 84. — Venise, 1948. — Paris, 1949, n° 31. — Amsterdam, 1953. — Marseille, 1961, n° 33. — Munich, 1964-1965, n° 173. — Munich (Wolfsburg), 1964-1965. — Moscou; Leningrad, 1970, p. 29. — Madrid, 1970-1971, n° 38.

Au début de l'année 1881, Manet avait formé le projet de peindre quatre figures de femmes qu'il dédierait aux quatre saisons, quatre toiles de mêmes dimensions leur étant destinées. En dehors du portrait de Méry Laurent, Manet n'a pu exécuter que le Printemps (portrait de Jeanne de Marsy), peint en 1881.

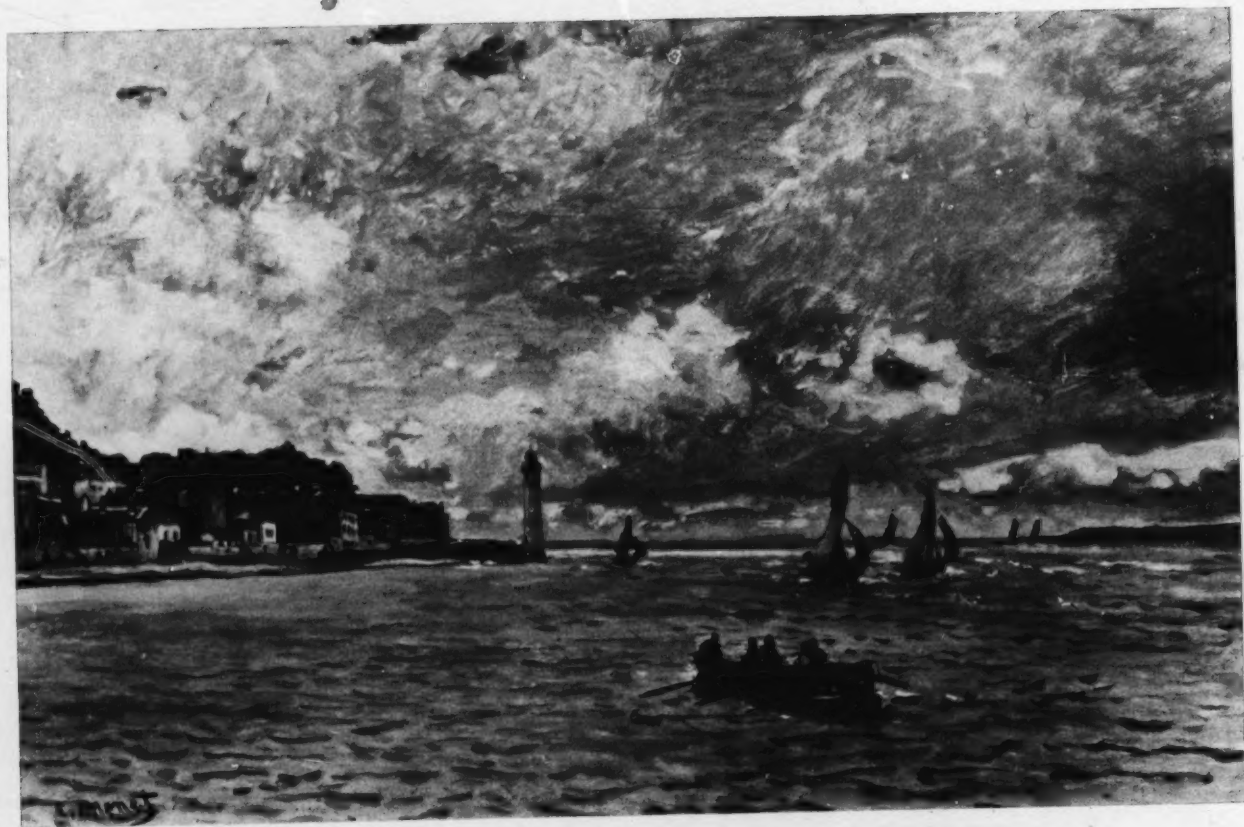
Nancy. Musée des Beaux-Arts.

PORTRAIT DE MÉRY LAURENT
« L'AUTOMNE »

Toile, 72,5 × 51.
Vers 1882.

Hist. : Vente posthume, 1884, n° 21. — Anciennes collections Faure. — Méry Laurent. — Legs, 1905.

Bibl. : Th. DURET, 1902, n° 295. — J. MEIER-GRAEFE, 1912, pl. 186. — E. WALDMANN, 1923, p. 91. — E. MOREAU-NÉLATON, 1926, t. II, p. 97, fig. 313, n° 333. — A. TABARANT, 1931, n° 372. — P. COLIN, 1932, p. 60 et 69. — P. JAMOT, G. WILDENSTEIN et M.-L. BATAILLE, 1932, n° 480. — A. TABARANT, 1947,



Claude MONET

Paris, 1840 - Giverny, 1926.

« Je veux peindre l'air dans lequel se trouvent le pont, la maison, le bateau. La beauté de l'air où ils sont, et ce n'est rien d'autre que l'impossible. » Un combat constant et démesuré contre cet « impossible », mal compris du public, marque toute la vie de Monet. Déjà, en 1869, à La Grenouillère, il est près d'atteindre son idéal : une bouffée de plein air envahit ses toiles, et sa touche large et fragmentée rend à merveille le scintillement interrompu des reflets moirés sur l'eau. Mais c'est à Argenteuil, de 1872 à 1878, qu'il trouve l'application la plus parfaite de cet idéal : dans son atelier flottant, il essaie de saisir les fugitives variations de la lumière; les fluides transparences de l'atmosphère au moyen de petites virgules juxtaposées selon le principe du mélange optique des tons. Pourtant, il n'est pas un théoricien, ni même un chef d'école; il doit être seulement considéré comme « le ténor » des Impressionnistes; sa puissante personnalité, sa force paisible, en ont fait le centre d'un groupe : « Sans lui, j'aurais renoncé », a pu dire Renoir. Ce qu'il a découvert, créer des instantanés lumineux avec des touches de couleur, lui a été dicté par son instinct, servi par la richesse de sa vision et son lyrisme poétique. « Il a rendu plus pénétrante notre perception de l'univers », a dit de lui Clemenceau.

100

LE PHARE DE HONFLEUR

Toile, 54 × 81.

Signé, en bas à gauche : C. MONET.
1864.

Hist. : Anciennes collections Durand-Ruel, Paris. — Dr Adolf Jöhr, Saint-Gall.

Bibl. : J. LEYMARIE, 1955, t. I, repr. coul. p. 24. — *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1954, repr. pl. X. — R.-Th. STOLL, 1957, repr. pl. 28. — P. SCHNEIDER et H. CARTIER-BRESSON, 1962, repr. pl. 68. — L. ROSSI BORTOLATTO, 1972, n° 5, repr.

Esp. : Zurich, 1952, n° 1. — Paris, 1959, n° 93. — Lausanne, 1964, n° 37. — Paris, 1967, n° 31.

Monet peint ce tableau au début de l'été 1864, alors qu'il séjourne à Honfleur et qu'il fréquente la pension Saint-Siméon, au bord de l'estuaire de la Seine, où se retrouvent plusieurs peintres de marines autour de Boudin. Inspiré d'une toile de Jongkind, exécutée au même moment et du même endroit, *Le Phare de Honfleur* est peint entièrement en plein air. Si la composition est encore traditionnelle, on pressent déjà la « manière impressionniste » de Monet, qui se manifeste dans le mouvement du ciel traversé de nuages, dans l'étude des ombres et des lumières, et dans la façon de suggérer les vagues par des touches parallèles et fragmentées.

Zurich. Collection particulière.

101 (repr. coul. pl. XI).

LA SEINE A ARGENTEUIL

Toile, 50,3 × 61.

Signé, en bas à droite : CLAUDE MONET.
1873.

Hist. : Ancienne collection Dr et Mme Albert Carpentier. — Don, 1951.

Bibl. : Cl. ROGER-MARX, 1952, repr. face à la p. 41. — G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1959, n° 242-a. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1960, p. 27, n° 1366, repr. pl. 511. — G. BAZIN, 1962, repr. p. 287. — *Catalogue des peintures*, 1972, p. 274. — L. ROSSI BORTOLATTO, 1972, p. 93, repr. p. 92, n° 67. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 150, repr. p. 65.

Burgade aux environs de Paris, centre de canotage et de guinguettes, Argenteuil est devenu le symbole de l'Impressionnisme en son moment le plus pur. Une vision nouvelle s'épanouira bientôt, suggérant par la couleur pure et la division de la touche le miroitement de la lumière.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

104



102

103



UN COIN D'APPARTEMENT

Toile, 81,5 × 60,5.

Signé, daté, en bas, vers le milieu : CLAUDE MONET 75.

Hist. : Vente impressionniste, Hôtel Drouot, Paris, 24 mars 1875, n° 14. — Ancienne collection Gustave Caillebotte. — Legs, 1894. — Musée du Luxembourg, 1896. — Musée du Louvre, 1929..

Bibl. : G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 131, n° 247. — W.C. SEITZ, 1960, p. 28; traduction française, p. 22. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1960, p. 27, n° 1370, repr. pl. 513. — G. BAZIN, 1962, repr. p. 288. — *L'Impressionnisme*, 1971, p. 195, repr. coul. — *Catalogue des peintures*, 1972, p. 272. — L. ROSSI BORTOLATTO, 1972, p. 96, n° 115, repr. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 151, repr. p. 66.

Exp. : Paris, 1877, n° 115. — Paris, 1899, n° 4. — Albi, 1942. — La Haye, 1952. — Zurich, 1952. — Troyes, 1969, n° 72.

Une ouverture au cœur de la toile creuse cette composition. L'artiste semble s'avancer entre des rideaux comme pour mieux pénétrer — et nous plonger simultanément — dans la scène qu'il peint. Axe central, disposition quasi symétrique des plans autour d'un vide : une telle régularité n'est pas fréquente dans l'Impressionnisme. Elle engendrait la monotonie s'il n'y avait un audacieux contraste entre la verticalité des premiers plans et la franche percée de la ligne de fuite.

L'interpénétration des arts est une des caractéristiques de cette époque : le poète « peint » ce qu'il éprouve et le peintre « suggère » la poésie. Parmi les écrivains, Marcel Proust personifie le mieux l'Impressionnisme littéraire; comment ne pas évoquer devant cette toile l'atmosphère particulière dans laquelle baigna l'enfance de Proust et qu'il évoque dans *A la recherche du temps perdu* ?

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

LES BORDS DE LA SEINE
LE PRINTEMPS
A TRAVERS LES BRANCHES

Toile, 52 × 63.

Signé, daté, en bas à droite : CLAUDE MONET 78.

Hist. : Ancienne collection Mme Donop de Monchy. — Legs, 1948.

Bibl. : C. RICHBÉ, 1959-1960, p. 121. — J. CARLU, R. COGNAT, F. DAULTE et C. RICHBÉ, 1971, n° 9, repr. — *L'Impressionnisme*, 1971, p. 232, repr. coul. — L. ROSSI BORTOLATTO, 1972, p. 98, repr. p. 99, n° 152; repr. coul. pl. XXXVII.

Exp. : Paris, 1879. — Sceaux, 1951.

Paris. Musée Marmottan.

POMMIERS EN FLEUR A VÉTHEUIL

Toile, 64,3 × 81.

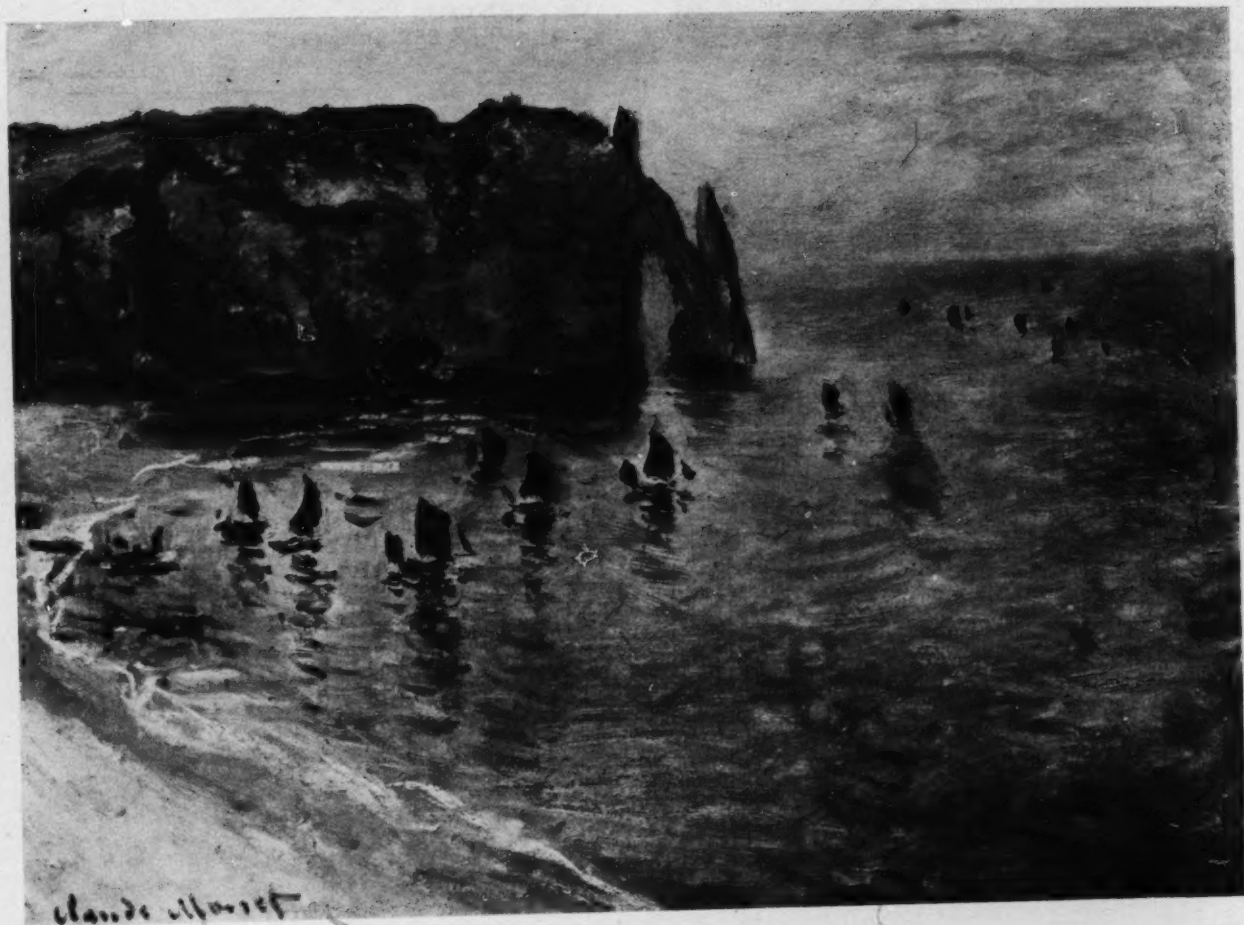
Signé, daté, en bas à gauche : CLAUDE MONET 1879.

Hist. : Ancienne collection Galerie Arnot, Berlin. — Achat, 1912.

Bibl. : B. LAZAR, 1928, t. IV, p. 440, repr. — I. GENTHON, 1964, n° 31, repr. coul.

Monet séjourne à Vétheuil de 1878 à 1881. Pendant ces quatre années, malgré les tourments et les soucis, il continue à travailler opiniâtrement dans la même voie, répétant presque inlassablement en toute saison les mêmes motifs. Cette période confirme l'évolution déjà sensible dans les œuvres d'Argenteuil vers l'expression de la lumière atmosphérique.

Budapest. Musée des Beaux-Arts.



Claude Lorrain

PAYSAGE DE NEIGE AU CRÉPUSCULE

Toile, 55 × 81.

Signé, en bas à droite : CLAUDE MONET.

Vers 1880-1881.

Hist. : Ancienne collection Charles-Auguste Marande. — Legs, 1936.

Bibl. : J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 245. — L. ROSSI BORTOLATTO, 1972, p. 103, n° 214, repr.

Exp. : Paris, 1953-1954, n° 79. — Annecy, 1957, n° 32. — Bordeaux, 1959, n° 249. — Madrid, 1971, n° 49. — Le Havre, 1971, n° 211.

Le Havre. Musée des Beaux-Arts.

ÉTRETAT. LA PORTE D'AVANT

Toile, 60 × 81.

Signé, en bas à gauche : CLAUDE MONET.

Hist. : Ancienne collection Dr Robin. — Legs, 1930.

Bibl. : J. MAGNIN, 1933, p. 283. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 245. — J. LASSAIGNE, 1966, p. 66, repr. coul. — M. BELLONCLE, 1967, p. 24-26, repr. p. 25. — P. QUARRÉ, 1968, p. 142, n° 777.

Maupassant, en vacances à Etretat, écrit : « L'an dernier j'ai souvent suivi Claude Monet à la recherche d'impressions... Je l'ai vu saisir ainsi une tombée étincelante de lumière sur la falaise blanche et la fixer à une coulée de tons jaunes qui rendaient étrangement surprenant l'effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement. » Monet vint plusieurs fois à Etretat : en 1868, 1869, chaque année entre 1883 et 1887, et, plus tard, il y fit encore d'autres séjours.

Difon. Musée des Beaux-Arts.



108

Berthe MORISOT

Bourges, 1841 - Paris, 1895.

Sa rencontre avec Corot, en 1860, marque profondément sa formation artistique; puis, en 1868, elle fait la connaissance de Manet — dont elle épouse le frère — et rejoint grâce à lui l'avant-garde picturale; désormais, elle va peindre, selon la vision et la technique impressionnistes, tantôt des scènes d'intérieur où la féminité et la vie familiale sont subtilement analysées, tantôt des paysages où elle cherche souvent à faire vivre une figure en plein air. On ne peut mieux caractériser son œuvre que ne le fit Paul Valéry : « La singularité de Berthe Morisot fut de vivre sa peinture et de peindre sa vie... C'est là ce qui confère à ses ouvrages le charme très particulier d'une étroite, presque indissoluble, relation entre un idéal d'artiste et l'intimité d'une existence... Je suis tenté de dire que l'ensemble de son œuvre fait songer à ce que serait le Journal d'une femme dont les moyens d'expression seraient la couleur et le dessin. »

107 (repr. coul. pl. X).

FEMME ET ENFANT
AU BORD DE LA MER

Aquarelle, 16 × 21,3.

Signé, en bas à droite : BERTHE MORISOT.
1874.

Hist. : Ancienne collections Druet, Paris. — Henri Rouart, Paris (vente, 16-18 décembre 1912, n° 267). — Jacques Doucet, Paris (vente, 28 et 29 décembre 1917, n° 270). — Davis. — David-Weill.

Bibl. : M.-L. BATAILLE et G. WILDENSTEIN, 1961, p. 62, n° 627, repr. fig. 596.

Exp. : Paris, 1929, n° 114.

Paris. Collection Mme Robert Schmit.

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

Toile, 76 × 61.

Au dos, sur le châssis, on lit : JE CERTIFIE QUE CE TABLEAU EST DE MA MÈRE, BERTHE MORISOT.
SIGNÉ : J. MANET-ROUART.
1878.

Hist. : Ancienne collection Julie et Ernest Rouart. — Don, 1907.

Bibl. : A. FOURREAU, 1925, p. 47. — A. JOUBIN, 1926, p. 210, n° 695. — M. ANGOULVENT, 1933, p. 59 et n° 99 du cat. — L. GILLET, 1934, p. 243. — M. FARÉ et H. BADEROU, 1939, p. 65. — GUERMANTES, 1939. — G. POULAIN, 1942, p. 26. — M.-L. BATAILLE et G. WILDENSTEIN, 1961, p. 28, n° 75, repr. fig. 119. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 188, cité p. 246. — J.-P. BABELON, 1965, p. 143, repr.

Exp. : Paris, 1905, n° 4. — Berne, 1939, n° 61. — Paris, 1939, n° 78.

La technique de Berthe Morisot se fonde sur de grandes touches de couleur librement disposées dans toutes les directions, et non systématiquement accolées, la peinture, en fait, ne pouvant être pour elle un système.

Montpellier. Musée Fabre.



107 (détail)



109



110

JEUNE FEMME EN TOILETTE DE BAL

Toile, 71 × 54.

1879.

Hist. : Anciennes collections du peintre de Nittis, 1880. — Théodore Duret (vente, 19 mars 1894, n° 30). — Acquis par l'Etat sur les instances de Stéphane Mallarmé.

Bibl. : G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 149, n° 289. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1960, repr. pl. 547, n° 1430. — M.-L. BATAILLE et G. WILDENSTEIN, 1961, p. 29, n° 81, repr. pl. 42. — P. COURTHION, 1964, pl. 38 repr. — *Catalogue des peintures*, 1972, p. 279. — R. COGNAT, F. ELGAR et J. SELZ, 1972, p. 121. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 152, repr. p. 71.

Exp. : Paris, 1880, n° 120. — Paris, 1887, n° 95. — Paris, 1937. — Londres, 1950, n° 18. — Londres, 1954. — Brive; La Rochelle; Rennes; Angoulême, 1955, n° 27. — Leningrad; Moscou, 1970-1971, p. 33. — Madrid, 1971, n° 54.

« Quand on regarde cette toile extraordinaire qui a la rareté du métal le plus précieux, ou plutôt de la pierre la plus rare, on est pris tout d'un coup par la vie du pinceau, le mouvement des touches qui, comme les premières mesures d'une valse, annonce la danse où va se précipiter la jeune femme ravie. »

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

PASIE COUSANT DANS LE JARDIN
DE BOUGIVAL

Toile, 81 × 100.

1881.

Hist. : Ancienne collection Julie et Ernest Rouart. — Don, 1907.

Bibl. : M. ANGOULVENT, 1933, p. 63, pl. 161, repr. — M.-L. BATAILLE et G. WILDENSTEIN, Paris, 1961, p. 30, n° 108, repr. fig. 144. — M. PALISSES, 1961, n° 6. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 188, cité p. 246, repr. pl. 191. — *L'Arte Moderna*, 1967, p. 16. — *Catalogue*, 1967, p. 42, repr. pl. XI et couv. — A. MARTINI, 1967, p. 68. — J. LAPEYRE, 1967, cité p. 10. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 81. — M. SÉRULLAZ, 1973, p. 94.

Exp. : Paris, 1896, sans numéro. — Albi, 1951. — Limoges, 1952, n° 3. — Albi, 1958, n° 20. — Tokyo; Kyoto, 1961-1962, n° 95. — Troyes, 1969, n° 79. — Leningrad; Moscou, 1970-1971, p. 33. — Madrid, 1971, n° 55.

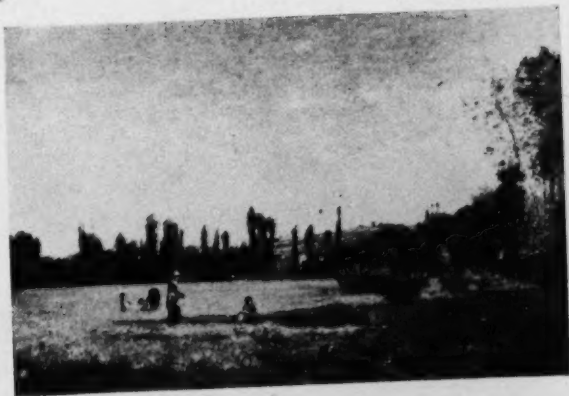
Eugène Manet et Berthe Morisot louent à Bougival, en 1881, une petite maison où Berthe Morisot exécutera de nombreux tableaux, dont le portrait de la servante Pasie.

Pau. Musée des Beaux-Arts.



113

111



146

114



Camille PISSARRO

Saint-Thomas, Antilles, 1830 - Paris, 1903.

Cet artiste, qui a dit un jour : « Ma vie se confond avec celle de l'Impressionnisme », reçoit d'abord les conseils de Corot, qui lui ouvre la voie de la nature, et s'émerveille en 1870 devant les Turner de Londres. Sa sensibilité à la vie profonde de la campagne, son attachement à la terre, jouent un rôle plus important que la théorie impressionniste; peintre réceptif, influençable, il ne trahit jamais cependant le postulat réaliste de l'Impressionnisme. Dans ses paysages au charme plein de fraîcheur et d'intimité, la solidité de la construction, héritée de Courbet, qu'il admire, ne nuit jamais au jeu nuancé de la lumière obtenue par la division des tons et la touche large : contrairement à Monet et à Sisley, l'attention qu'il porte aux reflets lumineux n'étouffe pas chez lui le souci de la structure. Cézanne, qui travaille souvent en sa compagnie, lui applique ces deux qualificatifs : « Humble et colossal », rendant ainsi hommage à la fois à l'homme et à l'artiste.

111

LA VARENNE-SAINT-HILAIRE

Toile, 49,6 × 74.

Signé, en bas à droite : C. PISSARRO.

Vers 1863.

Hist. : Ancienne collection du baron Ferenc Hatvany. — Don, 1918.

Bibl. : L.-R. PISSARRO et L. VENTURI, 1939, t. I, p. 19 et 81, n° 31; t. II, repr. pl. 6, n° 31. — I. GENTHON, 1964, n° 33, repr. coul.

Pissarro a peint, depuis Champigny, les environs de La Varenne-Saint-Hilaire. Dans cette toile, c'est l'amour des grands espaces qui donne la note poétique, et, indiscutablement, cette composition pleine de fraîcheur rappelle l'influence de Corot.

Budapest. Musée des Beaux-Arts.

112

LA PETITE FABRIQUE

Toile, 26,5 × 40,2.

Signé, en bas à droite : C. PISSARRO.

Vers 1868.

Hist. : Don de la Société des Amis des Musées, 1924.

Bibl. : L.-R. PISSARRO et L. VENTURI, 1939, t. I, p. 87, n° 66; t. II, repr. pl. 12, n° 66. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, cité p. 248.

Exp. : Bâle, 1947. — Paris, 1950. — Strasbourg, 1955, n° 632.

Strasbourg. Musée d'Art moderne.
Ancienne Douane.

113

PONTOISE

Toile, 81,5 × 100.

Signé, en bas à gauche : C. PISSARRO.

Début de l'année 1870.

Hist. : Acquis en 1923.

Au musée d'Inzigkoffen (Allemagne Fédérale) se trouve la toile de Cézanne : *Pontoise* représentant le même paysage vu sous le même angle.

Prague. Galerie Nationale.

114

TERRAINS LABOURÉS PRÈS D'OSNY

Toile, 46 × 55.

Signé, daté, en bas à droite : C. PISSARRO. 1873.

Hist. : Ancienne collection Edgar Degas, Paris (vente, 26-27 mars 1918, n° 86).



115



117



116

148



119

Bibl. : *Lettre de Pissarro à Th. Duret*, 1873 (cité dans). — *La Renaissance de l'Art français*, 1924, repr. — L.-R. PISSARRO et L. VENTURI, 1939, t. I, p. 110, n° 220; t. II, repr. pl. 44, n° 220. — A. TERRASSE, 1972, repr. p. 90, n° 24.

Exp. : Paris, 1883, n° 2. — Paris, 1904, n° 22. — Paris, 1921, n° 40. — Paris, 1928, n° 14. — Paris, 1962, n° 9. — Paris, 1974, n° 39.

Osny se trouve près de Pontoise, où Pissarro séjourne de 1872 à 1884. Dans les tableaux de cette période, ainsi que l'a écrit Zola, « on entend les voix profondes de la terre ».

Paris. Collection particulière.

115

ÉTUDE A PONTOISE

Toile, 56 × 46.

Monogrammé, en bas à droite : C.P.

Vers 1878.

Hist. : Acquis en 1973 (vente, Palais Galliera, 16 mars, n° 62).

Bibl. : L.-R. PISSARRO et L. VENTURI, 1939, t. I, p. 146, n° 462; t. II, repr. pl. 94, n° 462.

Exp. : Genève.

Dans les années 1877, 1878, les chefs-d'œuvre de Pissarro sont des arbres en fleurs ou encore des arbres à travers lesquels on entrevoit des maisons. Les lumières et les pénombres se suivent de si près qu'elles forment une vibration unique.

France. Collection J.-J. L.

116

CHEMIN MONTANT A OSNY

Toile, 55,5 × 46.

Signé, daté, en bas à droite : C. PISSARRO 83.

Hist. : Ancienne collection Brendès (Danemark). — Achat, 1933.

Bibl. : L.-R. PISSARRO et L. VENTURI, 1939, t. I, p. 164, n° 585; t. II, repr. pl. 121, n° 585. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 182, cité p. 248.

Exp. : Paris, 1933.

Valenciennes. Musée des Beaux-Arts.

117

SOLEIL DANS LA BRUME SUR LES BORDS DE LA TAMISE

Aquarelle, 14 × 17,5.

Signé, daté, en bas à gauche : C. PISSARRO LONDON 1890.

Hist. : Anciennes collections Lucien Pissarro. — Manson, Londres.

Paris. Collection particulière.

118

DEUX PAYSANNES

Fusain et crayons de couleurs sur papier beige, 21,2 × 18,1.

Monogrammé, en bas à droite, au fusain : C. P.

Hist. : Anciennes collections Astruc. — Carle Dreyfus (acquis en décembre 1938). — Legs, 1953.

Exp. : Paris, 1953, n° 185.

Paris. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins.



Pierre-Auguste RENOIR

Limoges, 1841 - Cagnes-sur-Mer, 1919.

« Pour moi, un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui, jolie !... », ainsi s'exprime Renoir sur la peinture; l'Impressionnisme est justement une technique qui lui fournit les moyens nécessaires d'appliquer cet idéal. Vers 1875, entraîné par Monet, il adopte le divisionnisme et étudie la décomposition des couleurs dans la lumière, aussi bien pour ses paysages que pour les figures, qui ont un rôle primordial; ses tableaux sont peints dans une dominante de bleus et de verts vifs, mêlés de jaunes clairs et de roses, qui donne une sensation extraordinaire de plein air et de lumière. Sa facture particulière est une tentative constante de compromis entre la ligne et la tache, par l'emploi du trait discontinu. Paris et les bords de Seine sont autant de décors où Renoir adopte cette nouvelle perspective propice à la « tranche de vie »; chacune de ses toiles est une coupée dans la réalité mouvante et lumineuse, et aucun artiste contemporain ne peint avec une matière aussi riche la fête de la vie. Pierre Francastel écrit qu'il possède « le don primordial de création plastique » qui lui permettra de sortir de l'impasse impressionniste et d'atteindre la grandeur d'un art classique.

119 (repr. coul. pl. VII).

PORTRAIT DE BAZILLE

Toile, 105 × 73,5.

Signé, daté, en bas à droite : A. RENOIR. 67.

Hist. : Anciennes collections Edouard Manet. — Famille Bazille (échange avec *Femmes au jardin*, de Claude Monet). — Marc Bazille. — Don au Musée de Luxembourg, 1924. — Musée du Louvre, 1929.

Bibl. : A. ALEXANDRE, 1926, repr. p. 256. — J. MEIER-GRAEFE, 1929, repr. p. 55, n° 11. — G. POULAIN, 1932, p. 233. — Cl. ROGER-MARX, 1933, p. 567 et 570. — M. FLORISOONE, 1937, p. 42. — Cl. ROGER-MARX, 1937, repr. p. 21. — Ch. TERRASSE, 1941, repr. pl. 1. — M. DRUCKER, 1944, p. 176. — A. CHAMSON, 1949, pl. 6. — F. DAULTE, 1952, p. 164, n° 7.

— J. REWALD, 1955, New York, p. 158, repr. p. 159; Paris, p. 131 et 231, repr. face à la p. 65. — M. BERR DE TURIQUE, 1957, repr. pl. 9. — G. BAZIN, 1958, repr. p. 295. — G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 172, n° 338. — H. BÜNNEMANN, 1959, repr. p. 34. — B. REIFENBERG, 1959, repr. pl. 7. — J. REWALD, 1959, p. 97 et 98, repr. face à la p. 176. — F. FOSCA, 1961, p. 14. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1961, n° 1574, repr. pl. 611. — M. FARÉ, 1962, t. I, p. 274. — C. HAYES et F. GUÉRARD, 1963, repr. pl. 1. — P. COURTHION, 1964, repr. p. 41. — H. PERRUCHOT, 1964, p. 54. — E. FEZZI, 1969, repr. pl. 5. — F. DAULTE, 1970, repr. coul. p. 90. — M. et G. BLUNDEN et J.-L. DAVAL, 1970, repr. p. 42. — F. DAULTE, 1971, n° 28, repr. — J. REWALD, 1971, t. I, p. 226 et 227, repr. p. 229. — *Catalogue des peintures*, 1972, p. 312. — F. DAULTE, 1972, repr. coul. p. 15, n° 4. — H. ADHÉMAR, 1973, p. 295. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 154, repr. p. 84. — W. GAUNT, s.d., repr. coul. pl. 2.

Exp. : Paris, 1876, n° 224. — Paris, 1910, p. 189. — Montpellier, 1927. — Grenoble, 1936, n° 547. — Montpellier, 1941, n° 4. — Paris, 1952, n° 388. — Londres, 1954, n° 63. — Vevey, 1956, n° 2. — Paris, 1957, n° 237. — Marseille, 1963, n° 29. — Leningrad, Moscou, 1970-1971, p. 35. — Madrid, 1971, n° 61.

Une des premières œuvres connues de Renoir, peinte à Paris dans l'atelier de Bazille, 20, rue Visconti. Renoir a représenté celui-ci en train de peindre *Le Héron*, usant, pour ce portrait, d'une gamme de gris et de bleus subtils dont la toile de Bazille recommandait le parti. Sisley a également peint la même nature morte, que nous exposons sous le numéro 126.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

120

PORTRAIT DE MARIE LECŒUR

Toile, 41 × 33.

1870.

Hist. : Achat par le Comité de l'Exposition « Cent ans de peinture française », 1922. — Don, 1924.

121 (détail)



122



Bibl. : P. DUMAS, 1924, repr. p. 367. — H. HAUG, 1950, repr. p. 34. — D. COOPER, 1959, mai, p. 163 à 169; octobre, p. 322 à 359, repr. fig. 323. — J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, 1962, p. 188, cité p. 249. — V. BEYER, 1966, repr. p. 8. — F. DAULTE, 1971, n° 52, repr.

Exp. : MAYENCE, 1946, n° 64. — Bâle, 1947, n° 197. — Bruxelles, 1953, n° 109. — Strasbourg, 1955, n° 638. — Moscou, 1956, p. 155; Varsovie, n° 82. — Troyes, 1969, n° 4. — Cagnes-sur-Mer, 1969-1970, n° 14.

Marie Le Cœur était la fille de l'architecte Charles Le Cœur, un des intimes de Renoir, qui non seulement commanda à l'artiste son portrait et ceux des membres de sa famille, mais s'efforça aussi de lui trouver des travaux tels que la décoration du grand salon de l'hôtel particulier du prince Georges Bibesco.

Strasbourg. Musée d'Art moderne.
Ancienne Douane.

121 (repr. coul. pl. I)

LA SEINE À ARGENTEUIL

Toile, 50,5 × 65,5.

Signé, en bas à droite : RENOIR.
1873-1874.

Hist. : Acheté à l'artiste par P. Durand-Ruel, Paris. — Anciennes collections Durand-Ruel, Paris. — Winslow B. Ayer, Portland. — Entré au Musée, 1935.

Bibl. : G. RIVIÈRE, 1921, repr. p. 107. — M. RAYNAL, H. READ et J. LEYMARIE, 1949, p. 25. — D. ROUART, 1954, p. 30. — J. LEYMARIE, 1955, vol. II, repr. coul. p. 38. — J. LEYMARIE, 1962, p. 192. — *I Maestri del Colore*, 1963, pl. IV, repr. — F. DAULTE, 1972, repr. coul. p. 25. — M. SÉRULLAZ, 1972, p. 73. — M. SÉRULLAZ, 1973, p. 86.

Exp. : San Francisco, 1944. — Manchester, 1949. — Detroit, 1954, n° 61. — Los Angeles; San Francisco, 1955. — New York, 1958. — Phoenix; Oakland, 1961. — New York, 1962. — Iowa City, 1964. — New York, 1969. — Chicago, 1973.

Le petit village d'Argenteuil, le long des rives de la Seine, devient le haut lieu de l'Impressionnisme lorsqu'en 1874 Monet, Manet, Renoir, ainsi que Caillebotte, s'y retrouvent. Il existe une toile très proche du tableau que nous exposons, peinte par Monet à la même époque et appartenant à la collection Durand-Ruel. Renoir parvient à exprimer ici la transparence et la vibration de l'espace, le mouvement de la lumière, qui est la fête et la vie perpétuelle de la nature.

Portland. Portland Art Museum.

122

SYMPHONIE EN BLANC

Toile, 31 × 25.

Signé, en bas à droite : RENOIR.
Vers 1876.

Hist. : Anciennes collections Dr Soubies, Paris (vente Soubies, Hôtel Drouot, Paris, 14 juin 1928, n° 80). — Guirand, Paris. — Edouard Esmond, Paris. — Mme Diane Esmond, Paris.

Bibl. : *Bulletin de la Vie artistique*, 1924, repr. p. 2. — F. DAULTE, 1971, n° 171, repr.

Exp. : Paris, 1933, n° 20-b. — Paris, 1962, n° 69.

Paris. Collection particulière.

123 (repr. coul. pl. V)

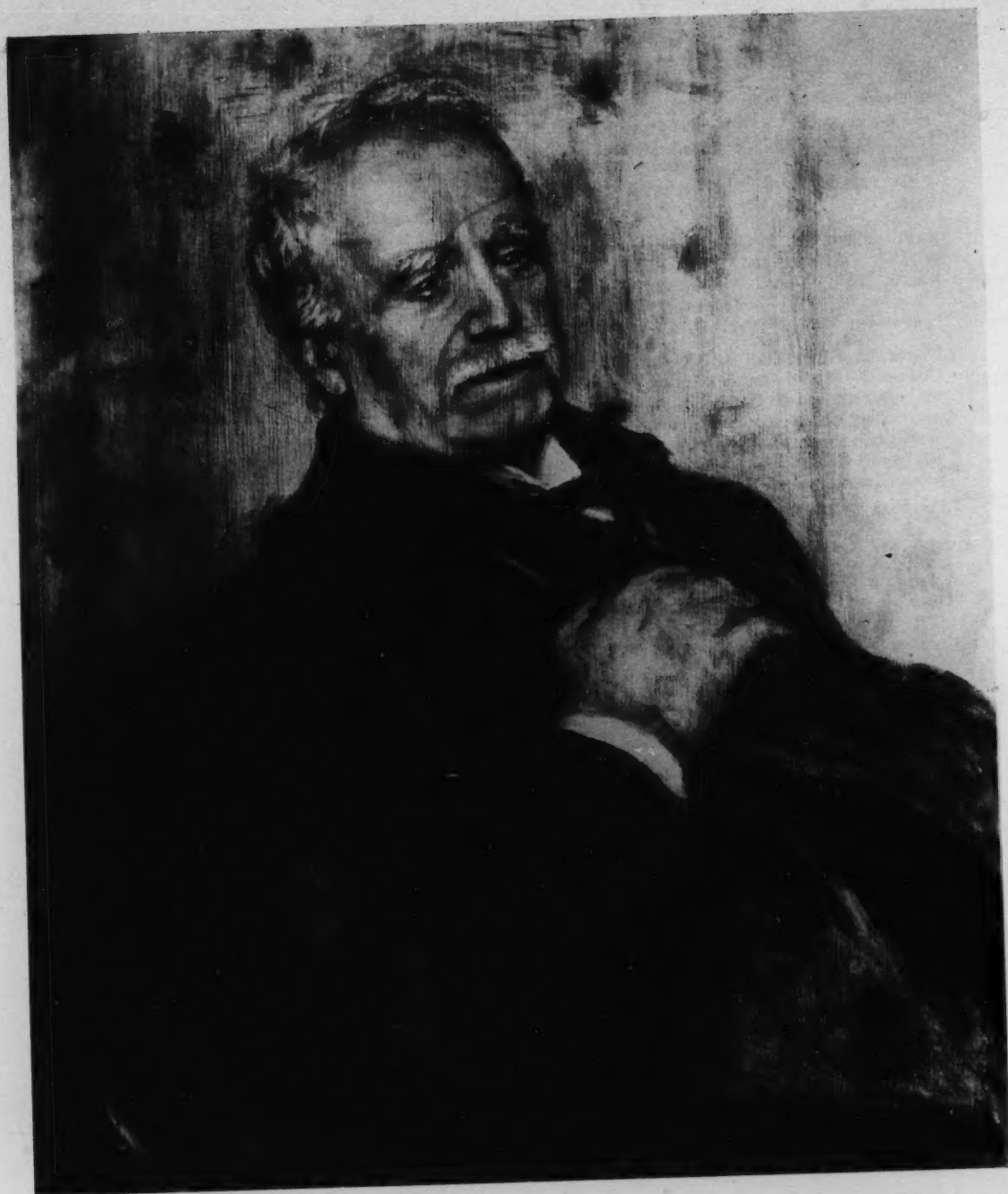
PORTRAIT DE JEANNE SAMARY

Toile, 46 × 40.

Signé, daté, en haut à gauche : RENOIR. 77.

Hist. : Don J.-F. Bouchor.

Bibl. : A.-C. BARNES et V. de MAZIA, 1935, repr. p. 251, n° 72. — H. BÜNEMANN, 1959, repr. — J. REWALD, 1959, repr. coul. — F. FOSCA, 1961, p. 110. — M. GAUTHIER, 1967, repr. coul. p. 31. — F. DAULTE, 1971, n° 228, repr.



Exp. : Paris, 1909, n° 42. — Paris, 1933, n° 37. — Bruxelles, 1935, n° 66. — Paris, 1936, h.c. — Venise, 1936. — Venise, 1938. — Paris, 1943. — Paris, 1947, n° 121. — Venise, 1948, n° 53. — Paris, 1950, n° 82 b. — New York, 1955. — Paris, 1957, n° 239. — Bruxelles, 1958. — Versailles, 1962. — Marseille, 1963, n° 33. — Munich, 1964-1965, n° 213. — Troyes, 1969, n° 38. — Paris, 1971. — Tokyo, 1971.

Jeanne Samary, jeune artiste de la Comédie-Française, posa plusieurs fois pour Renoir. Elle représente le type même de la beauté féminine que Renoir se plaisait à peindre : l'éclat fauve des cheveux, un teint de pêche, des yeux pleins de gaieté et d'esprit.

Paris. Collections de la Comédie-Française.

124 (repr. coul. pl. XV)

A LA GRENOUILLÈRE

Toile, 73,5 × 93.

Signé, daté, en bas à droite : RENOIR 79.

Hist. : Anciennes collections Gustave Chocquet, Paris (vente Chocquet, Galeries Georges Petit, Paris, 1^{re}-4 juin 1899, n° 90). — Durand-Ruel, Paris (vente, Paris, 9 février 1900). — Bernheim-Jeune, Paris. — Maurice Sulzbach, Paris. — David David-Weill. — Don, 1937.

Bibl. : J. MEIER-GRAEFE, 1912, p. 66. — G. GEFFROY, 1920, n° 4, repr. p. 156. — *La collection David-Weill*, 1927, t. II, repr. p. 257. — J. MEIER-GRAEFE, 1929, p. 60, repr. n° 37. — P. LAMBOTTE, 1952, repr. p. 33. — L. VENTURI, 1953, repr. fig. 102. — G. BAZIN, 1958, repr. p. 296. — G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, 1958, p. 180, n° 356. — H. BÜNEMANN, 1959, repr. p. 49. — F. FOSCA, 1961, repr. coul. p. 120. — Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, 1961, vol. IV, repr. pl. 621, n° 1592. — C. HAYES et F. GUÉRARD, 1963, repr. pl. 6. — J. LASSAIGNE, 1966, repr. coul. p. 24. — E. FEZZI, 1969, repr. pl. 32. — F. DAULTE, 1971, n° 301, repr. — *Catalogue*

des peintures, 1972, p. 322. — F. DAULTE, 1972, p. 38, repr. coul. n° 2. — H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 155, repr. p. 88.

Exp. : Paris, 1904, n° 137. — Paris, 1913, n° 22. — Paris, 1931, n° 65. — Paris, 1933, n° 44. — Londres, 1936, n° 74. — Liège, 1939. — Paris, 1953, n° 42. — Leningrad; Moscou, 1970-1971, p. 35. — Madrid, 1971, n° 63.

Si la célèbre baignade de La Grenouillère a été décrite par les écrivains naturalistes et notamment par Maupassant, d'une plume souvent amère, Renoir nous en laisse à jamais une image incomparable de bonheur et de poésie. Renoir et Monet, en particulier, se sont plu à plusieurs reprises à évoquer ce site. En effet, l'étude de l'eau joue un rôle important dans le développement du style des Impressionnistes. La jeune Alphonsine Fournaise, fille des patrons de la guinguette « La Grenouillère », dans l'île de Chatou, sert de modèle à Renoir de 1879 à 1881, et en particulier pour *Le Déjeuner des Canotiers*.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

125

PORTRAIT DE PAUL DURAND-RUEL

Toile, 65 × 54.

Signé, daté, en bas à gauche : RENOIR 1910.

Hist. : Collection Durand-Ruel, Paris.

Bibl. : G. RIVIÈRE, 1921, p. 83. — *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1922, p. 83, repr. — Th. DURET, 1924, repr. pl. 33. — J. MEIER-GRAEFE, 1929, p. 324, n° 352. — *La Renaissance*, 1933, p. 2, repr. — L. VENTURI, 1938, n° 228, p. 25. — A. FRANKFURTER, 1939, p. 11. — J. REWALD, 1944, p. 423. — W. PACH, 1950, p. 104. — C. PISSARRO, 1950, p. 433. — L. VENTURI, 1953, repr. fig. 111. — J. REWALD, 1955, New York, repr. p. 423; Paris, repr. face à la p. 321. — F. DAULTE, 1960. — F. FOSCA, 1961, repr. p. 226. — J. RENOIR,



126 (détail)

1965, repr. pl. 16. — J. LEYMARIE, 1967, repr. p. 189. — F. DAULTE, 1970, n° 1915. — J. REWALD, 1971, t. II, p. 226, repr. n° 290. — F. DAULTE, 1972, in *Renoir*, p. 68, repr. coul. n° 2; in *Sisley*, p. 28, repr. coul. n° 1. — P. DESCARGUES, 1973, p. 68, repr. — J.-J. LÉVÊQUE, 1974, p. 28, repr.

Exp. : Paris, 1912, n° 38. — Paris, 1933, n° 120. — Paris, 1934, n° 9. — New York, 1939, n° 21. — New York, 1943, n° 20. — Paris, 1957, n° 106. — Munich, 1958, n° 44. — Paris, 1958, n° 53. — Marseille, 1963, n° 61. — Munich, 1964-1965, n° 213. — Paris, 1969, n° 54. — Hambourg, 1970-1971, n° 43. — Chicago, 1973, n° 78. — Paris, 1974, n° 56.

Paul Durand-Ruel fut le grand marchand des Impressionnistes; il définissait ainsi son métier : « Un véritable marchand de tableaux doit être en même temps un amateur éclairé, prêt à sacrifier son intérêt apparent du jour à ses convictions artistiques et préférant lutter contre les spéculateurs que s'associer à leurs agissements. »

Paris. Collection Durand-Ruel.

Alfred SISLEY

Paris, 1839 - Moret-sur-Loing, 1899.

« Il faut que la facture, en de certains moments plus emballée, communique au spectateur l'émotion que le peintre a ressentie... Ces effets de lumière qui se traduisent presque matériellement dans la nature doivent être rendus matériellement sur la toile », écrit Sisley en 1870; il adopte désormais la technique impressionniste, mais sans manifester aucune hardiesse dans sa conception picturale. Ce qui compte dans la vie de cet Anglais, français d'adoption, ce sont les liens qui l'unissent aux rives de la Seine et du Loing; essentiellement paysagiste, il peint tous les villages de l'Île-de-France, dont il aime le charme paisible et qu'il évoque avec une tradition bien française, faite de sensibilité et de poésie : ayant choisi un pays, Sisley s'y est maintenu avec fidélité. Un « Corot impressionniste », tel semble Sisley à travers le lyrisme grave et tendre qui rend son œuvre si attachante, et qu'on ne devait apprécier qu'après sa mort.

126 (repr. coul. pl. XII)

LE HÉRON AUX AILES DÉPLOYÉES

Toile, 80 × 100.

Signé, en bas à droite : SISLEY.
1867.

Hist. : Vente anonyme, Paris, 24 novembre 1903, n° 31. — Anciennes collections Georges Viau, Paris (vente Georges Viau, Galeries Durand-Ruel, Paris, 4 mars 1907, n° 68). — Joseph Reinach, Paris. — Mme Pierre Goujon, Paris (sous réserve d'usufruit, 1971). — Entré en 1972.

Bibl. : Th. DURET, 1906, repr. p. 110. — U. PICA, 1908, repr. p. 146. — F. DAULTE, 1957, repr. p. 48. — F. DAULTE, 1959, n° 5, repr. — J. REWALD, 1961, repr. p. 182. — M. et G. BLUNDEN et J.-L. DAVAL, 1970, p. 42. — F. DAULTE, 1972, p. 74, repr. — H. ADHÉMAR, 1973, p. 295, repr. p. 296, fig. 10. —



127



130



128



129

H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, 1973, p. 157, repr. p. 105.

Exp. : Paris, 1957, n° 263. — Berne, 1958, n° 3. — Montpellier, 1959, n° 26. — Paris, 1971, n° 1.

Sisley peint cette nature morte, fort rare dans son œuvre de paysagiste, en 1867 dans l'atelier de son ami Bazille, qui traite le même sujet, exposé ici sous le numéro 85; en même temps, ce dernier pose pour Renoir, dans le portrait que nous présentons aussi, sous le numéro 119.

Paris. Musée du Louvre.
Galerie du Jeu de Paume.

127

VUE D'UN PORT

Toile, 69 × 100,5.

Signé, en bas à gauche : SISLEY.
1870.

Hist. : Ancienne collection M. Pierson, Paris (vente, Berlin, 18 octobre 1927, n° 71, pl. LIII). — Collection particulière. — Récupération artistique. — Dépôt des Musées nationaux, 1954.

Bibl. : *La Renaissance*, 1926, repr. p. 526. — F. DAULTE, 1959, n° 14, repr. sous le titre *Les Péniches*. — J. VERGNET-RUIZ et M. LA-CLOTTE, 1962, cité p. 252.

Dieppe. Musée du Château.

128

LA SEINE A SURESNES

Toile. 46,5 × 65,5.

Signé, daté, en bas à droite : SISLEY. 72.

Hist. : Anciennes collections Dr X., Paris (vente, Hôtel Drouot, Paris, 21 novembre 1901, n° 59). — Maurice Masson, Paris. — Legs, 1949.

Bibl. : F. DAULTE, 1959, n° 45 repr. sous le titre *La Seine à Bougival en Hiver*. — A. CHATELET, 1970, p. 198, repr. p. 199.

Exp. : Paris, 1917, n° 2. — Gand, 1950, n° 17. — Lille, 1951, n° 18. — Troyes, 1969, n° 85.

Le site choisi est ici volontairement presque banal, ce qui est nouveau : rien de pittoresque ne peut y accrocher l'œil, cependant la mise en page reste encore un peu traditionnelle. Il est clair que le sujet du tableau n'est plus la Seine, mais la lumière sur la Seine, dans ces circonstances particulières que crée le petit matin par un jour froid.

Lille. Musée des Beaux-Arts.

129

UN VERGER

Toile, 50 × 73.

Signé, daté, en bas à droite : SISLEY. 73.

Hist. : Acheté par Paul Durand-Ruel à Alfred Sisley, 1877. — Collection particulière, Paris.

Bibl. : J. REWALD, 1955, New York, p. 256; Paris, p. 207. — J. REWALD, 1959, p. 155. — F. DAULTE, 1959, n° 82, repr. — J. REWALD, 1971, t. I, p. 365.

Exp. : Paris, 1874, n° 164. — Paris, 1957, n° 9. — Berne, 1958, n° 18. — Paris, 1971, n° 12. — Paris, 1974, n° 60.

Paris. Collection particulière.

130

MAISON DANS LA CAMPAGNE

Toile, 46 × 61.

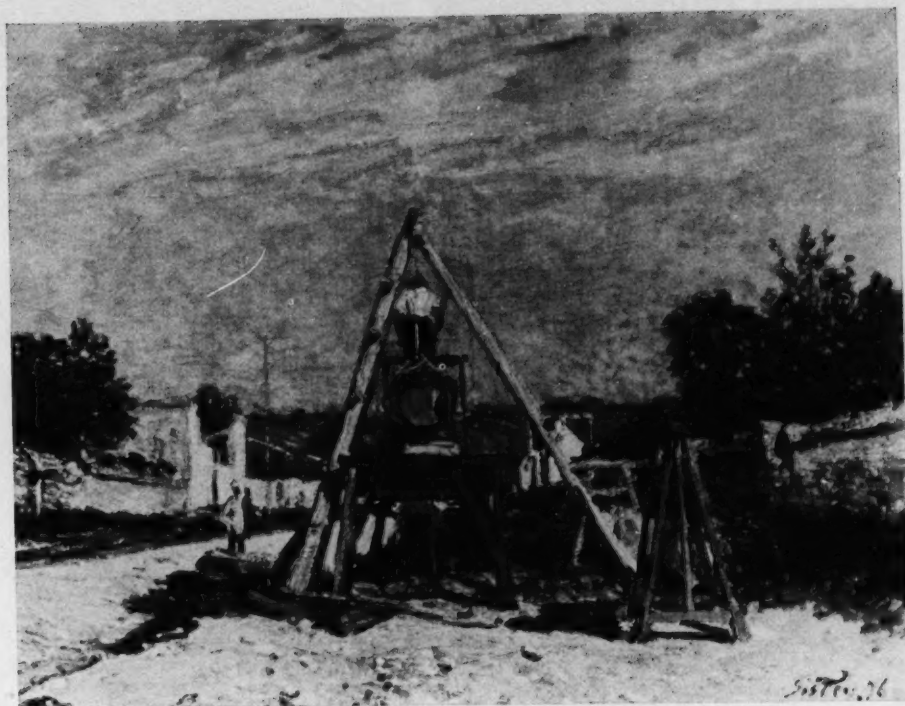
Signé, daté, en bas à droite : SISLEY. 73.

Hist. : Achat, 1943.

Bibl. : R. PALLUCCHINI, 1948, p. 19, repr. n° 13. — F. DAULTE, 1959, n° 80, repr.

Exp. : Bâle, 1947, n° 199. — Strasbourg, 1947, n° 42. — Bruxelles, 1948, n° 123. — Venise, 1948, n° 13. — Londres, 1949-1950, n° 250. — Strasbourg, 1955, n° 635.

Strasbourg. Musée d'Art moderne.
Ancienne Douane.



132



133 (détail)

131 (repr. coul. pl. XIV).

UNE AUBERGE A HAMPTON COURT

Toile, 51 × 69.

Signé, daté, en bas à gauche : SISLEY. 74.

Hist. : Ancienne collection Armand Doria.

Bibl. : F. DAULTE, 1972, repr. coul. p. 34.

Exp. : Londres, 1973, n° 41.

Sisley arrive en Grande-Bretagne en juillet 1874; il y passe quatre mois. Durant ce séjour, il peint quelques-unes de ses œuvres les plus fraîches, les plus lumineuses et les plus libres. En effet, Sisley adopte alors franchement la manière impressionniste : il n'hésite pas à représenter les ombres des feuillages par des bleus violacés, et sa technique devient de plus en plus libre.

Zurich. Dr. Peter Nathan.

132

LES SCIEURS DE LONG

Toile, 51 × 65.

Signé, daté, en bas à droite : SISLEY. 76.

Hist. : Anciennes collections Dr de Bellio, Paris. — Ferdinand Blumenthal, Paris. — Don, 1908.

Bibl. : C. GRONKOWSKI, 1927, n° 394. — J. LEYMARIE, 1955, t. II, repr. coul. p. 55. — F. DAULTE, 1959, n° 230, repr. — F. DAULTE, 1961, p. 28. — M. et G. BLUNDEN et J.-L. DAVAL, 1970, p. 112.

Exp. : Paris, 1877, n° 214. — Zurich, 1947, n° 297. — Londres, 1949-1950, n° 269. — Paris, 1953, n° 422.

La couverture du journal d'art *L'Impressionniste*, du 28 avril 1877, est illustrée d'un croquis de Sisley d'après son tableau *Les scieurs de long*.

Paris. Musée du Petit Palais.

133 (repr. coul. pl. IX)

UNE RUE A LOUVECIENNES

Toile, 56 × 46.

Signé, en bas à droite : SISLEY.

1876.

Hist. : Ancienne collection Gustave Caillebotte, Paris. — Legs au Musée du Luxembourg, 1894. — Musée du Louvre, 1929. — Déposé au Musée de Nice.

Bibl. : *Catalogue*, 1947, n° 260. — F. DAULTE, 1959, n° 221, repr.

Exp. : Genève, 1918, n° 131. — Bâle, 1949, n° 1821.

Nice. Musée Masséna.



BIBLIOGRAPHIE
ET EXPOSITIONS



BIBLIOGRAPHIE

consultée pour le présent catalogue

1856. Th. SILVESTRE, *Les Artistes français*, Paris, t. I (réédition 1878 et 1926).

1862. P. LACOUR et J. DELPIT, édition revue par O. GUÉ, *Catalogue des tableaux, statues, etc., du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.

1863. 1869. 1875. 1877. 1879. *Catalogues des tableaux, statues, etc., du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.

1873. A. MOREAU, *E. Delacroix et son œuvre*, Paris.

1873. *Lettre de Pissarro à Th. Duret* (Musée du Louvre), Paris, 8 décembre.

1874. A. DE LA FIZELIÈRE, J. CHAMPFLEURY et F. HENRIET, *La vie et l'œuvre de Chintreuil*, Paris.

1874. *Lettres de Th. Silvestre à Alfred Bruyas*, Mss 215, Bibliothèque Doucet, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 25, 30 mars, 4 avril.

1874. *Lettres de Th. Silvestre à A. Bruyas*, Mss 365, Bibliothèque municipale, Montpellier, t. I, 27 mars.

1876. A. BRUYAS et Th. SILVESTRE, *la Galerie Bruyas, Musée de Montpellier*, Paris.

1878. G. LAFENESTRE et E. MICHEL, *Inventaire général des Richesses d'Art de la France*, Paris, t. I.

1881. A. SENSIER, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris.

1881. E. VALLET, *Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.

1882. *Catalogue Vente Hôtel Drouot*, Paris, 27 mars.

1885. A. ROBAUT et E. CHESNEAU, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix;*

peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogués et reproduits par Alfred Robaut, commentés par Ernest Chesneau, Paris.

1890. *Catalogue Vente Lancey, Hôtel Drouot*, Paris.

1892. Bordeaux. *Aperçu historique, sol, population, industrie, commerce, administration*, publié par la municipalité bordelaise, Paris-Bordeaux.

1894. E. VALLET, *Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.

1897. A. ESTIGNARD, *G. Courbet, sa vie et ses œuvres*, Besançon.

1899. F. HENRIET, *Au Musée de Reims*, in *Journal des Arts*, Paris, 11 novembre; repris in *l'Indépendant rémois*, Reims, 20 novembre.

1899. A. ROBAUT, *Corot*, Paris.

1900. A. MICHEL, *Exposition centennale de l'Art français. La Peinture française dans les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900*, Paris.

1901. G. GEFFROY, in *La Vie artistique*, 7^e série, Anvers.

1901. A. GOUIRAND, *Les Peintres provençaux*, Paris.

1902. Th. DURET, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris.

1902. C.-J. HOLMES, *Constable and his Influence on Landscape Painting*, Londres.

1903. Cl. ROGER-MARX, *Etude sur l'école française*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.

1904. J. MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, t. I, II et III; 2^e édition augmentée, Munich, 1927.

1905. A. ROBAUT, *L'œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré, précédé de l'Histoire de Corot et de son œuvre*, par E. MOREAU-NÉLATON, Paris, t. I à IV.

1906. R. BOUYER, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris.

1906. Th. DURET, *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris.

1906. P. GALIBERT, *Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.

1906. M. GENSEL, *Corot et Troyon*, Paris.

1906. G. RIAT, *Gustave Courbet peintre*, Paris.

1907. E. BELVAL, *Les Corot du Musée de Reims*.

1907. G. GEFFROY, *Corot, peintre de la femme*, in *l'Art et les Artistes*, Paris.

1907-1950. U. THIEME und F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig.

1908. V. PICA, *Gli Impressionisti Francesi*, Bergame.

1909. ATALONE (Anatole Paroissien), *La Galerie Vassier à Reims*.

1909. R. BOUYER, *Corot, peintre de figures*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris.

1909. J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Le Voyage de Eugène Delacroix au Maroc*, Paris, 2 vol.

1909. *Catalogue du Musée d'Alençon*, Alençon.

1909. *Catalogue du Musée de Reims, dit catalogue Sartor*, Reims.

1909. *Musée de Bordeaux, fascicule n° 18 (recueil de planches)*, Bordeaux.

1910. D. ALAUX, *Musée de Peinture de Bordeaux, Catalogue*, Bordeaux.

1910. P. DORBEC, Exposition de vingt peintres du XX^e siècle à la Galerie G. Petit, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juillet.

1910. M. HAMEL, Exposition de vingt peintres du XX^e siècle à la Galerie G. Petit, in *Les Arts*, Paris, août.

1912. A. ALEXANDRE, *La Collection Rouart*, in *Les Arts*, Paris.

1912. Th. DURET, Un grand peintre de la Provence : Paul Guigou, in *l'Art et les Artistes*, n° 87, Paris, juin.

1912. J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventory général des dessins du Musée du Louvre*, Paris, t. VII.

1912. J. MEIER-GRAEFE, *Edouard Manet*, Munich.

1912. J. MEIER-GRAEFE, *Auguste Renoir*, Paris.

1913. V. JANNESSON, *Le Peintre A.-F. Cals et son élève J.-A.-E. Bataille*, Fontainebleau-Bourges.

1913. P. LEPRIEUR, *La Collection H. Rouart*, in *Les Musées de France*, Paris.

1913. E. MOREAU-NÉLATON, *Corot*, Paris.

1913. *Catalogue du Musée de Reims, dit Catalogue Vasnier*, Reims.

1913. *La Collection Rouart*, in *Le Gaulois du Dimanche*, Paris, 4-5 janvier.

1916. E. MOREAU-NÉLATON, *Delacroix raconté par lui-même*, Paris, t. II.

1918. Th. DURET, *Courbet*, Paris.

1919. H. GRABER, *E. Delacroix*, Bâle.

1920. G. GEFFROY, Renoir, peintre de la femme, in *l'Art et les Artistes*, Paris.

1921. A. FONTAINAS, *Courbet*, Paris.

1921. E. MOREAU-NÉLATON, *Millet raconté par lui-même*, Paris, t. III.

1921. G. RIVIÈRE, *Renoir et ses amis*, Paris.

1922. G. JEAN-AUBRY, *Eugène Boudin d'après des documents inédits*, Paris.

1922. In *Le Bulletin de la Vie artistique*, Paris, 15 janvier.

1923. L. BÉNÉDITE, *Albert Lebourg*, Paris.

1923. E. WALDMANN, *Edouard Manet*, Berlin (1^{re} édition : 1910).

1924. G. BRIÈRE, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Musée du Louvre, école française*, Paris.

1924. P. DUMAS, *Quinze tableaux inédits de Renoir*, in *La Renaissance de l'Art français*, Paris, juillet.

1924. Th. DURET, *Renoir*, Paris.

1924. E. MOREAU-NÉLATON, *Corot raconté par lui-même*, Paris, t. I et II.

1924. In *Bulletin de la Vie artistique*, Paris, 1^{er} janvier.

1924. In *La Renaissance de l'Art français*, Paris, mai.

1925. R. BOUYER, De Frédéric Bazille à Chapelain-Midy, in *Revue d'Art ancien et moderne*, Paris.

1925. P. DORBEC, Le Paysage dans l'œuvre d'Eugène Delacroix, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mars.

1925. A. FOURREAU, *Berthe Morisot*, Paris.

1925. M. LAFARGUE, *Corot*, Paris.

1925. E. MOREAU-NÉLATON, *Daubigny raconté par lui-même*, Paris.

1925. Ch. SAUNIER, *Bordeaux*, Paris.

1926. A. ALEXANDRE, *La Renaissance du Luxembourg in La Renaissance de l'Art français*, Paris, mai.

1926. 1927. 1929. R. ESCHOLIER, *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, Paris, t. I (1798-1832), 1926; t. II (1832-1848), 1927; t. III (1848-1863), 1929.

1926. A. JOUBIN, *Catalogue des Peintures et Sculptures du Musée Fabre de la Ville de Montpellier*, Paris.

1926. E. MOREAU-NÉLATON, *Manet raconté par lui-même*, Paris.

1926. G. POULAIN, Un peintre méconnu, F. Bazille, in *Eclair de Montpellier*, Montpellier, 1^{er} novembre.

1926. La Galerie Fiquet, in *La Renaissance*, Paris, septembre.

1927. A. DAYOT, Paul Guigou, in *l'Art et les Artistes*, Paris, mai.

1927. C. GRONKOWSKI, *Catalogue sommaire des Collections municipales*, Paris.

1927. G. POULAIN, Un Languedocien, Frédéric Bazille, in *La Renaissance*, Paris, avril.

1927. *La Collection David Weill*, Paris, t. II.

1928. H. FOCILLON, *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles : du réalisme à nos jours*, Paris.

1928. B. LAZAR, Claude Monet Múzeum, in *Magyar Művészet (Hungarian Art)*, Budapest, t. IV.

1929. P. JAMOT, *La Peinture au Musée du Louvre, Ecole française, XIX^e siècle*, Paris.

1929. A. JOUBIN, *Le Musée de Montpellier. Memorandum*, Paris.

1929. Ch. LÉGER, *Courbet*, Paris.

1929. J. MEIER-GRAEFE, *Renoir*, Leipzig.

1930. C. BERNHEIM DE VILLERS, *Corot, peintre de figures*, Paris.

1930. M. FLORISOONE, *Delacroix*, Paris.

1930. F. FOSCA, *Corot*, Paris.

1930. L. HOURTICQ, *Delacroix*, Paris.

1930. J. MEIER-GRAEFE, *Corot*, Berlin.

1931. E. FAURE, *Corot*, Paris (réédition en 1935).

1931. Ch. MANCIET, *Le Musée de Bordeaux*, Paris.

1931. A. TABARANT, *Manet, histoire catalogographique*, Paris.

1932. P. COLIN, *Edouard Manet*, Paris.

1932. E. DELACROIX (introduction et notes par A. Joubin), *Journal*, I, 1822-1852; III, 1857-1862, Paris (nouvelle édition 1960).

1932. J.-A. GIBERT, *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille*, Paris.

1932. P. JAMOT, G. WILDENSTEIN et M.-L. BATAILLE, *Manet*, Paris, t. I et II.

1932. L. LACROIX, Toulouse à Londres, in *Le Travail*, 6 mars.

1932. G. POULAIN, *Bazille et ses amis. Catalogue des œuvres de Bazille non retrouvées*, Paris.

1932. *Catalogue commémoratif de l'exposition « French Art »*, Londres.

1933. M. ANGOULVENT, *Berthe Morisot*, Paris.

1933. J. MAGNIN, *La Peinture au Musée de Dijon*, Besançon.

1933. Cl. ROGER-MARX, Renoir, in *Mer4 cure*, n° 840.

1933. Catalogue. Musée de Peinture et de Sculpture de Bordeaux, Bellegarde.

1933. In *La Renaissance*, Paris, janvier-février.

1934. G. BESSON, *La Peinture française au XIX^e siècle*, Paris.

1934. L. GILLET, *Le Trésor des Musées de Province. Le Musée de Montpellier, un peintre protestant*, Paris.

1934. G. POULAIN, in *L'Art et les Artistes*, Paris, juin.

1935. A.-C. BARNES et V. de MAZIA, *The Art of Renoir*, New York.

1935. R. LECUYER, Regards sur les musées de Provence, in *l'Illustration*, Paris, 9 novembre.

1935-1938. Th. RICAUD, *Le Musée de Peinture et de Sculpture de Bordeaux de 1830 à 1870*, in *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, Bordeaux.

1936. E. FAURE, *Corot*, Paris.

1936. P. JAMOT, *Corot*, Paris.

1937. R.-L. BENJAMIN, *Eugène Boudin*, New York.

1937. J. BOUCHOT-SAUPIQUE, La part des Musées de province à l'exposition des chefs-d'œuvre de l'art français : les peintures, in *Bulletin des Musées de France*, Paris, août.

1937. M. FLORISOONE, *Renoir*, Paris.

1937. Cl. ROGER-MARX, *Renoir*, Paris.

1937. D. ROSEN et H. MARCEAU, A Study in the use of photograph in the identification of paintings, in *Technical Studies*, Fogg Art Museum; Harvard University (U.S.A.), octobre.

1937. Catalogue of the Art Gallery in the Ateneum, Helsinki.

1938. C. DESCOSY, *Sur vingt tableaux du Musée Fabre*, Montpellier.

1938. M. FLORISOONE, *Delacroix*, Paris.

1938. Th. RICAUD, *Le Musée de Peinture et de Sculpture de Bordeaux de 1830 à 1870*, Bordeaux.

1938. L. VENTURI, Paul Durand-Ruel et les Impressionnistes, in *L'Art Vivant*, Paris.

1938. Catalogue du Musée d'Alençon, Alençon.

1939. R. CERISIER, L'Exposition des chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, in *Construction moderne*, Paris, 7-14 mai.

1939. L. CHERONNET, in *Marianne*, Paris, mars.

1939. P. Du COLOMBIER, Le Musée Fabre à l'Orangerie, in *Candide*, Paris.

1939. P. d'ESPEZEL, Le Mouvement artistique, in *La Revue de Paris*, Paris, 15 avril.

1939. M.-A. FARÉ et H. BADÉROU, Préface par P. VALÉRY, *Catalogue des chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier*, Paris, Musée de l'Orangerie; Berne, Kunsthalle.

1939. A. FRANKFURTER, in *Art News*, New York, 25 mars.

1939. J.-G. GOULINAT, Les Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, in *Dessin*, Paris, mars.

1939. GUERMANTES, Tableaux et paysages, in *Le Figaro*, Paris, avril.

1939. P. LAMBOTTE, Sous le signe de l'eau, in *Art vivant*, Paris.

1939. L.-R. PISSARRO; L. VENTURI, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, t. I et II.

1939. M. SÉRULLAZ, Musée de Montpellier à l'Orangerie, Chronique d'Art, in *Etudes*, Paris, 20 avril.

1939. Y. SJOBERG, Le Musée de Montpellier à l'Orangerie, in *Revue des Jeunes*, 10 avril.

1939. In *Beaux-Arts*, Paris, mai.

1939. Lettres, Théâtre et Arts, in *Le Mois*, Paris, avril.

1941. G. POULAIN, Un peintre méconnu F. Bazille, in *Eclair de Montpellier*, Montpellier.

1941. Ch. TERRASSE, *Cinquante Portraits de Renoir*, Paris.

1941. L. VENTURI, P.-H. de Valenciennes, in *Art Quarterly*, Londres.

1942. G. BAZIN, *Corot*, Paris.

1942. G. POULAIN, Paul Valéry au Musée Fabre, in *Itinéraires*, Montpellier, novembre.

1943 (1). ZEIGER-VIALLET, Actualité artistique parisienne, l'exposition rétrospective de F.-A. Ravier, paysagiste lyonnais, in *Der deutsche Wegleiter für Paris*, n° 6-20, novembre.

1943 (2). ZEIGER-VIALLET, Etude critique de l'exposition rétrospective de Ravier, paysagiste lyonnais, in *Beaux-Arts*, Paris, 30 octobre.

1943 (3). ZEIGER-VIALLET, Préface du catalogue de l'exposition rétrospective de F.-A. Ravier, paysagiste lyonnais, in *Confidences*, Paris.

1944. M. DRUCKER, *Renoir*, Paris.

1944. J. REWALD, *The History of Impressionism*, New York.

1946-1947. *Corot raconté par lui-même et ses amis*, Genève (éd. Cailler).

1946-1949. P.-A. LEMOISNE, *Degas et son œuvre*, Paris.

1947. G. BAZIN, *L'Epoque impressionniste*, Paris.

1947. J. CLAPARÈDE, Les Peintres du Languedoc méditerranéen de 1610 à 1870, in *Languedoc méditerranéen et Roussillon d'hier et d'aujourd'hui*, Nice.

1947. G. POULAIN, Une œuvre inconnue de Frédéric Bazille, in *Arts de France*, Paris.

1947. A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris.

1947. J.-L. VAUDOYER, *Les Peintres provençaux*, Paris.

1947. Catalogue des Peintures et Sculptures exposées au Musée de l'Impressionnisme, Paris.

1948. R. FERNIER, in *Les Amis de Courbet*, Bulletin n° 4, Paris-Ornans.

1948. F. FOSCA, *Corot*, Paris.

1948. Ch. LÉGER, *Courbet et son temps*, Paris.

1948. R. PALLUCCHINI, *Gli Impressionisti alla XXIV^a Biennale di Venezia*, Venise.

1948. G. SARRAUTE, *Catalogue de l'œuvre de F. Bazille* (thèse non publiée).

1948. Katalog Konstsamlingarna I, Ateneum, Helsinki.

1949. A. CHAMSON, *Renoir*, Lausanne.

1949. J. LASSAIGNE, *Eugène Delacroix*, Paris.

1949. M. RAYNAL, H. READ et J. LEYMARIE, *De Baudelaire à Bonnard*, Genève.

1949. Catalogue-guide des peintures et de la salle Daumier du Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille.

1950. M. BRUNSWIG, *Picture on exhibit report from Paris*, New York, juillet.

1950. J. CLAPARÈDE, Bazille à Montpellier (à propos de la rétrospective), in *Réforme*, Paris, 24 juin.

1950. R. COGNAT, *Au temps des Impressionnistes*, Paris.

1950. F. DAULTE, Le Peintre de portraits (à propos de la rétrospective), in *Arts*, Paris, 9 juin.

1950. H. HAUG, *Les Musées de Strasbourg*, Strasbourg.

1950. P.-R. MUSCULUS, A propos de la rétrospective, in *Réforme*, Paris, 24 juin.

1950. W. PACH, *Renoir*, New York.

1950. C. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris.

1950. O. POPOVITCH, Le Musée des Beaux-Arts de Reims, in *La Champagne économique*, Reims, octobre.

1950. G. SARRAUTE, Le Peintre de l'éte languedocien (à propos de la rétrospective), in *Arts*, Paris.

1950. R. SAULIÈRES, Une belle rétrospective F. Bazille à Paris, in *Midi libre*, Montpellier, 15 juin.

1951. G. BAZIN, *Corot*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris.

1951. M. BERHAUT, *Catalogue des peintures et pastels de Gustave Caillebotte*, Paris.

1951. G. MACK, *Gustave Courbet*, Londres.

1951. P. MAC ORLAN et A. MARSAN, *Courbet*, Paris.

1952. M. CATINAT, *Les Bords de la Seine avec Renoir et Maupassant. L'Ecole de Chatou*, Chatou.

1952. F. DAULTE, *Frédéric Bazille et son temps*, Genève.

1952. Cl. ROGER-MARX, *Le Paysage français de Corot à nos jours ou le Dialogue de l'Homme et du Ciel*, Paris.

1952. *Richesses de France : La Champagne, la Marne*, Paris.

1953. R. BEZOMBES, *L'Exotisme dans l'Art et la Pensée*, Paris.

1953. L. VENTURI, *De Manet à Lautrec*, Paris.

1954. F. FOSCA, *Degas*, Lausanne.

1954. D. ROUART, *Renoir*, Genève.

1954. *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, Zurich.

1955. R. ARNOULD, *L'Œuvre d'Eugène Boudin au Musée des Beaux-Arts du Havre*, supplément au catalogue 1952-1953.

1955. P. COURTHION, *Les Impressionnistes*, Paris.

1955. P. FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, t. II, Paris, éd. Gonthier; Bruxelles, éd. Elsevier.

1955. R. HAMANN, *Geschichte der Kunst*.

1955. J. LEYMARIE, *L'Impressionnisme*, Paris, t. I et II.

1955. J. REWALD, *The History of Impressionism*, New York; traduction française, Paris.

1955. J.-L. VAUDOYER, *Les Impressionnistes de Manet à Cézanne*, Paris.

1955. In *Connaissance des Arts*, Paris, 15 juin.

1955. In *Documents*, Genève.

1956. F. FOSCA, *La Peinture française au XIX^e siècle, 1800-1870*, Paris.

1956. A.-M. JARDIN, Le Musée d'Alençon, in *Art de Basse-Normandie*, n° 1, Alençon.

1956. Cl. ROGER-MARX, *Les Impressionnistes*, Paris.

1956. N. SANTON, Corot et Courbet en Saintonge in *Les Cahiers de l'Ouest*, Poitiers, septembre.

1956. A. SCHOELLER et J. DIETERLE, *Deuxième supplément à l'œuvre de Corot par A. Robaut et E. Moreau-Nélaton*, n° 5, Paris.

1957. D. BAUD-BOVY, *Corot*, Genève.

1957. M. BERR DE TURRIQUE, *Renoir*, Paris.

1957. F. DAULTE, Découverte de Sisley in *Connaissance des Arts*, Paris, n° 60, février.

1957. R.-Th. STOLL, *La Peinture impressionniste*, Lausanne.

1957. R.-Th. STOLL, *Les Impressionnistes français*, Lausanne.

1957. J. THOMAS, in *La Vie militaire*, Paris, 27 septembre.

1957. ZEIGER-VIALLET, F.-A. Ravier, peintre de l'Isère, in *Le Dauphiné libéré*, Grenoble, 14 décembre.

1958. G. BAZIN, *Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, Paris.

1958. G. BAZIN, H. ADHÉMAR, M. SÉRULLAZ et M. BEAULIEU, *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*, Musée National du Louvre, Paris, 2^e éd. 1959.

1958. M. DREYFUS-BRUHL, *Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre : romantiques et réalistes, au XIX^e siècle*, Paris, t. II.

1958 (1). ZEIGER-VIALLET, A propos d'une nouvelle exposition parisienne du peintre F.-A. Ravier, in *L'Espoir*, Saint-Etienne, 22 mars.

1958 (2). ZEIGER-VIALLET, F.-A. Ravier, peintre de l'Isère, in *Paris-Dauphiné*, Paris, n° 59, janvier.

1958 (3). ZEIGER-VIALLET, Le peintre F.-A. Ravier à Paris, in *L'Echo-Liberté*, Lyon, avril.

1958 (4). ZEIGER-VIALLET, Le Peintre F.-A. Ravier à Paris, in *Le Progrès*, Lyon, avril.

1958-1959-1960-1961. Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, *La Peinture au Musée du Louvre, Ecole française XIX^e siècle*, Paris, t. I à IV.

1959. H. BÜNEMANN, *Renoir*, Munich.

1959. D. COOPER, Renoir, Lise and the Leccœur Family : a study of Renoir's early development in the *Burlington Magazine*, Londres, mai et octobre.

1959. F. DAULTE, *Alfred Sisley*, Paris.

1959. F. DAULTE, *Alfred Sisley, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne.

1959. S. DIETERLE, *Corot*, Paris.

1959. J. LEYMARIE, *L'Impressionnisme*, Genève, t. I et II.

1959. F. MATHEY, *Les Impressionnistes et leur temps*, Paris.

1959. H. PERRUCHOT, *La Vie de Manet*, Paris.

1959. B. REIFENBERG, *Das Ehepaar Sisley*, Stuttgart.

1959. J. REWALD, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris.

1959-1960. C. RICHBÉ, Claude Monet au Musée Marmottan, in *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris.

1960. F. DAULTE, Un Provençal pur. Paul Guigou, in *Connaissance des Arts*, Paris, avril.

1960. F. DAULTE, *Le Marchand des Impressionnistes*, in *l'Œil*, Paris, juin.
1960. W. C. SEITZ, *Claude Monet*, New York; traduction française, Paris.
1960. *Revue du Conseil général des Bouches-du-Rhône*, Marseille.
1961. R. ARNOULD, *Catalogue des œuvres du Musée-Maison de la Culture du Havre*, Le Havre.
1961. M.-L. BATAILLE et G. WILDENSTEIN, *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris.
1961. P. COURTHION, *Le Romantisme*, Paris.
1961. F. DAULTE, *Les Paysages de Sisley*, Lausanne.
1961. F. FOSCA, *Renoir*, Paris.
1961. M. PALISSES, in *Courrier de l'Adour*, Pau, 20 mars.
1961. Ch. STERLING et H. ADHÉMAR, *La Peinture au Musée du Louvre*, Paris.
1961. J. REWALD, *The History of Impressionism*, New York.
1962. J. CLAPARÈDE, *Inventaire des Collections publiques françaises. Dessins de la Collection Alfred Bruyas et autres dessins des XIX^e et XX^e siècles*. Musée Fabre, Montpellier, Paris.
1962. M. FARÉ, *La Nature morte en France*, Genève, t. I.
1962. J. LEYMARIE, *La Peinture française, le XIX^e siècle*, Genève.
1962. P. MIQUEL, *Paul Huet de l'aube romantique à l'aube impressionniste*, Sceaux.
1962. P. RIPERT, Monticelli — « La belle époque » — Essai sur son évolution, in *Marseille, Revue municipale*, n° 49, Marseille, juillet-septembre.
1962. P. SCHNEIDER et H. CARTIER-BRESSON, *The Well-Loved River in Horizon*, New York, juillet.
1962. J. VERGNET-RUIZ et M. LACLOTTE, *Petits et Grands Musées de France*, Paris.
1962. *Katalog, Šbirka francouzského umění, Národní Galerie v Praze*, Prague.
1962. *The Art Gallery of Ateneum*, Catalogue, Helsinki.
1962. *Vie des Arts*, Montréal.
1963. P. du COLOMBIER, *Corot au Musée de Reims*, in *La Revue française*, n° 151, Paris, avril.
1963. R. ESCHOLIER, *Eugène Delacroix*, Paris.
1963. R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux* (à la date du 23 mai 1918), Paris.
1963. C. HAYES et F. GUÉRARD, *Renoir*, Paris.
1963. L. JOHNSON, *Delacroix, Masters and Movements*, Londres.
1963. L. REIDEMESTER, *Auf den Spuren der Maler der Ile de France*, Berlin.
1963. P. RIPERT, Monticelli — Salon — Le Mas Dezaumes — Orientalisme — Le retour à Marseille, in *Marseille, Revue municipale*, n° 52, Marseille, avril-juin.
1963. M. SÉRULLAZ, *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste*, Paris.
1963. *Catalogue des peintures françaises, Musée des Beaux-Arts de Liège*, Liège.
1963. *Delacroix, Collection Génies et Réalités* (Texte par R. Huyghe, J.-L. Bory, J. Cau, Y. Deslandres, R. Hardy, F. Nourissier, M. Rheims, Cl. Roger-Marx, M. Sérullaz), Paris.
1963. I. Maestri del colore, *Renoir*, Milan.
1964. P. COURTHION, *Autour de l'Impressionnisme*, Paris.
1964. I. GENTHON, *From Romanticism to Post — Impressionism, French paintings in Hungary*, Budapest.
1964. H. PERRUCHOT, *La Vie de Renoir*, Paris.
1964. G. VIATTE, *Nouvelles acquisitions des Musées de Province depuis 1960. Peintures et dessins du XIX^e siècle*, in *La Revue du Louvre*, Paris, n° 4-5.
1964. *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille, Palais Longchamp*, Marseille.
1965. J.-P. BABELON, *Musées de Province*, Paris.
1965. R. HUYGHE, *La Puissance de l'image*, Paris.
1965. R. JULLIAN, *Paysagistes mineurs du XIX^e français*, in *Médecine de France*, Paris, décembre, n° 167.
1965. J. RENOIR, *Mein vater Auguste Renoir*, Francfort, Vienne, Zurich.
1966. J. BASKETT, *Constable oil Sketches*, Londres.
1966. V. BEYER, *La laine qui rutilé*, in *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 12 mai.
1966. M. HETTE, *Les Musées d'Alençon*, in *Département de l'Orne* (La Revue géographique et industrielle de France).
1966. J. LASSAIGNE, *L'Impressionnisme*, Lausanne.
1966. J. LEYMARIE, *Corot*, Genève.
1966. D. SUTTON, *Gustave Caillebotte. Catalogue de l'exposition, Galerie Wildenstein*, Londres.
1966. R. WALTER, *Jean-Baptiste Corot et la cathédrale restaurée* in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, avril.
1967. M. BELLONCLE, *Les Peintres d'Étretat*, in *Jardin des Arts*, Paris, n° 148, mars.
1967. R. COGNAT, *Le Siècle des Impressionnistes*, Paris.
1967. F. ÉLGAR, F. Bazille, in *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris.
1967. M. GAUTHIER, *Renoir*, Paris.
1967. J. LAPEYRE, *Catalogue du musée Toulouse-Lautrec, Palais de la Berbie, Albi*.
1967. J. LEYMARIE, *Impressionnisme*, in *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris.
1967. A. MARTINI, *L'impressionismo*, Milan.
1967. Ch. STERLING et M. SALINGER, *French Painting, a catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York.
1967. M. VENTURI et S. ORIENTI, *Edouard Manet*, Milan.
1967. In *L'Arte Moderna*, Milan, n° 1.
1967. *Catalogue sommaire du Musée des Beaux-Arts de Pau*, Pau.
1967. *Les Merveilles des musées de Province : Bordeaux*, in *Panorama Chrétien*, Paris, mai.
1968. M. BERHAUT, *Caillebotte l'impressionniste*, Lausanne.
1968. G. JEAN-AUBRY, *Eugène Boudin, la vie et l'œuvre d'après les lettres et les documents inédits*, Neuchâtel.
1968. Y. MORVAN-GRANET, *Panorama de la peinture moderne*, in *ABC décor*, Paris, octobre.

1968. F. POMARÈDE et H. DRUART, *Trésors des Musées de Reims*, Reims.
1968. P. QUARRÉ, *Musée des Beaux-Arts de Dijon, Catalogue des peintures françaises*, Dijon.
1969. A.-M. ALAUZEN et P. RIPERT, *Monticelli, sa vie, son œuvre*, Paris.
1969. E. FEZZI, *Renoir*, Paris.
1969. M. KITSON, Un nouveau Turner au Musée du Louvre, in *La Revue du Louvre*, n° 4-5, Paris.
1969. F.-G. PARISSET, in *Bordeaux au XIX^e siècle*, t. VI de *l'Histoire de Bordeaux*, sous la direction de L. Desgraves et J. Dupeux, Bordeaux.
1969. G. SARRAUTE, Deux dessins de F. Bazille au Musée du Louvre, in *Musées de France*, Paris, mai.
1970. M. et G. BLUNDEN et J.-L. DAVAL, *Journal de l'Impressionnisme*, Genève.
1970. A. CHATELET, *Cent chefs-d'œuvre du Musée de Lille*.
1970. F. DAULTE, Bazille, in *Connaissance des Arts*, Paris, décembre.
1970. F. DAULTE, *Auguste Renoir*, Lausanne.
1970. J. HERZBERG, Daubigny, in *Jardin des Arts*, n° 182, Paris, janvier.
1970. M. LACLOTTE, *Musée du Louvre, Peintures*, Paris.
1970. G. MARTIN-MÉRY, Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux au Musée des Beaux-Arts de Gand, Bordeaux et son Musée, in *Beaux-Arts*, numéro spécial, n° XV; *Catalogue de la Foire des Antiquaires*, Bruxelles.
1970. G. MARTIN-MÉRY, Le Musée de Bordeaux, in *Bulletin annuel d'Information de la Préfecture*, Bordeaux, 25 avril.
1970. Cl. ROGER-MARX et S. COTTÉ, *L'Univers de Delacroix*, Paris.
1970. D. ROUART et S. ORIENTI, *Edouard Manet*, Paris.
1970. L. L. SOSSET, Musée de Bordeaux à Gand, in *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 9 mai.
1970. Bazille in *Les Muses*, Paris.
1970. *Bowness : Courbet*, Phaidon Press, Londres.
1970. La Chronique des Arts, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.
1971. G. BAZIN, *Edouard Manet*, Milan.
1971. J. CARLU, R. COGNAT, F. DAULTE et C. RICHBÉ, *Monet et ses amis : le legs Michel Monet; la donation Donop de Monchy*, Musée Marmottan, Paris.
1971. F. DAULTE, *Auguste Renoir, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Figures*, Lausanne, t. I.
1971. G. PILLEMENT, Les Pré-impressionnistes méconnus, in *Jardin des Arts*, n° 205, Paris, décembre.
1971. J. REWALD, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, t. I et II.
1971. J. TRENAS, La visita de los « impresionistas franceses » in *La Vanguardia Española*, Barcelone, 15 mai.
1971. M. VALSECCHI, *Les Paysagistes du XIX^e siècle*, Venise.
1971. R. WALTER, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Lebourg*, Paris.
1971. *Catalogue de l'Exposition « Renoir et ses amis »*, Troyes.
1971. *L'Impressionnisme* (préface de R. HUYGHE), Paris.
- 1971-1972. *Livre sur l'exposition Chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux, Musées et Centres culturels*, Nagoya, Kamakura, Osaka, Fukuoka.
1972. J. BOURET, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neuchâtel-Paris.
1972. R. CHARMET, Boudin et Jongkind, deux précurseurs, in *Jardin des Arts*, Paris, septembre.
1972. R. COGNAT, F. ELGAR, J. SELZ, *L'Impressionnisme* (dictionnaire de poche), Paris.
1972. F. DAULTE, *Renoir*, Milan.
1972. F. DAULTE, *Alfred Sisley*, Milan.
1972. G. MARTIN-MÉRY, Le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, in *Les Monuments historiques de la France*, Paris, n° 2.
1972. M. OSCHÉ, Jean-François Millet, la passion de l'humain, in *Jardin des Arts*, n° 208, Paris, mars.
1972. L. ROSSI BORTOLATTO, *L'opera completa di Claude Monet*, Milan.
1972. M. SÉRULLAZ, *L'Impressionnisme*, Paris.
1972. A. TERRASSE, *Degas*, Milan.
1972. *Musée National du Louvre, catalogue des peintures, école française*, Paris, t. I.
1973. H. ADHÉMAR, Galerie du Jeu de Paume. Dernières acquisitions, in *La Revue du Louvre*, n° 4-5, Paris.
1973. H. ADHÉMAR et A. DAYEZ, *Musée du Louvre, Musée du Jeu de Paume, Catalogue*, Paris.
1973. G. BAZIN, *Corot*, Paris.
1973. R. CHARMET, Les Voies secrètes de la peinture. Edouard Manet, le côté épique de la vie actuelle, in *Jardin des Arts*, Paris, n° 216, janvier-février.
1973. P. DESCARGUES, L'Hommage à Durand-Ruel, in *Plaisir de France*, Paris, décembre-janvier.
1973. M. HOURS, *Corot*, New York.
1973. G. REYNOLDS, *Catalogue of the Constable collection*, Londres.
1973. M. RHEIMS, *Musées de France*, Paris.
1973. R. SCHMIT, *Eugène Boudin*, Paris, t. I et II.
1973. M. SÉRULLAZ, *Les Peintres impressionnistes*, Lausanne.
1973. B. TAYLOR, *Constable, Paintings, drawings and watercolours*, Londres.
1973. *L'Impressionnisme in Histoire de l'Art* (Alpha), Paris.
1974. J.-J. LÉVÊQUE, Durand-Ruel, le marchand des Impressionnistes, in *Galerie-Jardin des Arts*, Paris, n° 133, janvier.
- s.d. A. ALEXANDRE, Les Peintres de la Provence, in *La Renaissance*, Marseille.
- s.d. G. DELESTRE, in *Les Amis de Gustave Courbet*, Paris-Ornans.
- s.d. W. GAUNT, *Renoir*, Londres.
- s.d. Th. GUÉDY, *Musées de France et collections particulières*, Paris.
- s.d. C. MAUCLAIR, *Delacroix*, Paris.
- s.d. *Catalogue et estimation des tableaux du Musée de peinture de Bordeaux*, Bordeaux.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

1857. BORDEAUX, Galeries de la Société des Amis des Arts, « Société des Amis des Arts. Septième exposition ».
1859. PARIS, Salon.
1863. BORDEAUX, Galeries de la Société des Amis des Arts, « Société des Amis des Arts. Douzième exposition ».
1863. PARIS, Salon.
1863. SAINTES, Mairie, « Corot, Courbet, Auguin, Pradelles ».
1864. PARIS, Société Nationale des Beaux-Arts, « Œuvres d'Eugène Delacroix ».
1867. PARIS, Salon.
1868. PARIS, Salon.
1869. PARIS, Salon.
1869. REIMS, « Exposition de la Société des Amis des Arts ».
1870. BORDEAUX, Galeries de la Société des Amis des Arts, « Société des Amis des Arts. Dix-Neuvième exposition ».
1872. BORDEAUX, Salons de la Mairie, « Société des Amis des Arts. Vingtième exposition ».
1874. PARIS, 35, boulevard des Capucines, « Première exposition des Impressionnistes ».
1874. PARIS, Beaux-Arts.
1874. PARIS, Palais de la Présidence du Corps législatif, « Alsaciens-Lorrains ».
1875. BORDEAUX, Terrasse du Jardin Public, « Société des Amis des Arts. Vingt-troisième exposition ».
1875. PARIS, Salon des Artistes français.
1875. PAU, Exposition de la Société des Amis des Arts.
1876. PARIS, Galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier, « Seconde exposition des Impressionnistes ».
1877. PARIS, 6, rue Le Peletier, « Troisième exposition impressionniste ».
1879. PARIS, 28, avenue de l'Opéra, « Quatrième exposition du groupe impressionniste ».
1880. PARIS, 10, rue des Pyramides, « Cinquième exposition impressionniste ».
1881. BORDEAUX, Salons de la Société des Amis des Arts, rue Vital-Carles, « Société des Amis des Arts. Vingt-neuvième exposition ».
1882. PARIS, 251, rue Saint-Honoré, « Septième exposition impressionniste ».
1882. PARIS, Ecole des Beaux-Arts, « Gustave Courbet », Catalogue précédé de *Gustave Courbet*, par Castagnary.
1883. PARIS, 9, boulevard de la Madeleine, « Pissarro ».
1884. PARIS, Ecole des Beaux-Arts, « Exposition posthume : Manet ».
1885. PARIS, Ecole Nationale des Beaux-Arts, « Exposition Eugène Delacroix, au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire ».
1886. BORDEAUX, Terrasse du Jardin Public, « Société des Amis des Arts. Trente-quatrième exposition ».
1887. PARIS, « Exposition internationale de Peinture ».
1889. PARIS, Exposition universelle, « Exposition centennale ».
1890. BORDEAUX, Terrasse du Jardin Public, « Société des Amis des Arts. Trente-huitième exposition ».
1894. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Exposition rétrospective d'œuvres de Gustave Caillebotte ».
1895. PARIS, Palais Galliera, « Centenaire de Corot ».
1896. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Berthe Morisot ».
1899. PARIS, Ecole Nationale des Beaux-Arts, « Œuvres d'Eugène Boudin ».
1899. PARIS, Galerie Durand-Ruel.
1900. PARIS, « Exposition centennale de l'Art français ».
1904. BRUXELLES, La Libre Esthétique, « Exposition des Peintres Impressionnistes ».
1904. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « L'Œuvre de C. Pissarro ».
1905. LONDRES, Grafton Gallery, « Sisley et Boudin ».

1905. PARIS, Galerie E. Druet, « Berthe Morisot ».
1905. PARIS, « Salon d'Automne ».
1909. PARIS, Petit Musée Baudoin, « Les cinquante meilleurs tableaux des peintres actuels ».
1910. PARIS, Grand Palais, « Salon d'Automne, Rétrospective Bazille ».
1911. SAINT-PÉTERSBOURG, « Centennale de l'Art français au XIX^e siècle ».
1912. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Portraits par Renoir ».
1912. PARIS, « Exposition de la Revue *Les Arts* ».
1913. PARIS, Galerie Bernheim Jeune, « Renoir ».
1917. PARIS, Galerie Georges Petit, « Alfred Sisley ».
- 1917-1918. PARIS, Galerie Bernheim-Jeune, « Courbet ».
1918. GENÈVE, Musée d'Art et d'Histoire, « Exposition d'Art français ».
1918. LONDRES, « Les peintres français de 1830 ».
1921. PARIS, Galerie Durand-Ruel.
1923. PARIS, Salon d'Automne, « Rétrospective des rétrospectives, de 1904 à 1922 ».
1925. PARIS, Petit Palais, « Le paysage français de Poussin à Corot ».
1927. MARSEILLE, Galerie Detaille.
1927. MONTPELLIER, Musée Fabre, « Exposition Internationale de Montpellier. Rétrospective Bazille ».
1927. PARIS, Musée du Luxembourg, « Paul Guigou ».
1928. AMSTERDAM, « Rétrospective d'Art français ».
1928. COPENHAGUE, « La Peinture française au XIX^e siècle ».
1928. PARIS, Galerie Durand-Ruel.
1928. PARIS, Galerie Rosenberg, « Manet » (au profit des Amis du Luxembourg).
1929. PARIS, Galerie Bernheim-Jeune, « Morisot ».
1929. PARIS, Petit Palais, « Gustave Courbet ».
1930. BERLIN, Galerie Wertheim, « Gustave Courbet ».
1930. PARIS, Musée du Louvre, « Eugène Delacroix », peintures, aquarelles, pastels, dessins, gravures, documents.
- 1930-1931. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Donation faite par Mme la Princesse Louis de Croy et M. Louis Devillez ».
1931. PARIS, Galerie Paul Rosenberg, « Grands Maîtres du XIX^e siècle ».
1931. PARIS, Exposition coloniale, « Rétrospective de la section de synthèse des Beaux-Arts ».
1932. LONDRES, Royal Academy, « Art français ».
1932. LONDRES, Burlington House, « Exhibition of French Art ».
1932. PARIS, « Exposition du Cinquantenaire du Salon des Artistes Français ».
1932. PARIS, Orangerie, « Manet ».
1933. PARIS, Galerie Zack.
1933. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Renoir ».
1934. PARIS, Galerie Paul Rosenberg, « Les dix dernières années de Renoir ».
1934. VENISE, Biennale.
1934. ZÜRICH, Kunsthau, « Corot ».
1935. BRUXELLES, Palais des Beaux-Arts, « Rétrospective de l'Impressionnisme français ».
1935. BRUXELLES, Exposition Internationale.
1935. PARIS, « Exposition rétrospective de l'Association des Etudiants protestants ».
- 1935-1936. ZÜRICH, Kunsthau, « Gustave Courbet ».
1936. BRUXELLES, « Ingres-Delacroix ».
1936. GRENOBLE, Musée, « Centenaire de Henri Fantin-Latour ».
1936. LONDRES, Burlington Galleries, « Masters of French 19th Century Painting ».
1936. LYON, Musée, « Corot ».
1936. MARSEILLE, Musée Cantini, « Exposition du Cinquantenaire de Monticelli ».
1936. PARIS, Bibliothèque Nationale, « Le Symbolisme ».
1936. PARIS, Galerie Bernheim, « Cent Ans de théâtre, 1800-1900 ».
1936. PARIS, Musée de l'Orangerie, « L'Aquarelle de 1400 à 1900 ».
1936. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Corot ».
1936. VENISE, « XX^e Biennale Internationale d'Art ».
1937. LONDRES, « French Art ».
1937. PARIS, Atelier Delacroix, « Œuvres de Delacroix ».
1937. PARIS, « Chef-d'œuvres de l'Art français ».
1937. PARIS, Galerie du Jeu de Paume, « Femmes artistes en Europe ».
1937. PARIS, Galerie Rosenberg, « G. Courbet ».
1937. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Degas ».
1937. ZÜRICH, « Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet ».
1938. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Trésors de Reims ».

1938. VENISE, « XXI^e Biennale Internationale d'Art ».
1939. BELGRADE, « La Peinture française au XIX^e siècle de David à Cézanne ».
1939. BERNE, Kunsthalle, « Meisterwerke des Museums in Montpellier ».
1939. LIÈGE, Musée des Beaux-Arts, « L'Eau ».
1939. NEW YORK, Galerie Durand-Ruel, « Portraits by Renoir ».
1939. PARIS, Musée des Arts Décoratifs, « Shakespear ».
1939. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Les Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier ».
1939. ZÜRICH, Kunsthau; BALE, Kunsthalle, « Delacroix ».
- 1939-1940. BUENOS AIRES; NEW YORK, « Chefs-d'œuvre de l'Art français ».
- 1940-1941. SAN FRANCISCO, « The painting of France since the French Revolution ».
1941. CHICAGO, « Masterpieces of French Art ».
1941. MONTPELLIER, Musée Fabre, « Centenaire de la naissance de F. Bazille ».
1941. NEW YORK, Metropolitan Museum, « From David to Toulouse Lautrec ».
1941. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Berthe Morisot ».
1941. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Donation Paul Jamot ».
1942. ALBI, Musée.
1942. PARIS, « Maîtres et petits Maîtres du XIX^e siècle ».
1943. NEW YORK, Galerie Durand-Ruel, « One hundred fortieth anniversary 1803-1843 ».
1943. PARIS, Galerie Charpentier, « Scènes et figures parisiennes ».
1943. PARIS, Galerie Saint-Germain-des-Près, « Rétrospective de F.-A. Ravier, paysagiste lyonnais, 1814-1835 ».
1944. SAN FRANCISCO, California Palace of the Legion of Honor, « Paintings by Pierre-Auguste Renoir ».
1945. BRUXELLES, Palais des Beaux-Arts, « Chefs-d'œuvre du Musée de Liège ».
1945. PARIS, Atelier de Delacroix, « Chefs-d'œuvre de Delacroix ».
1945. WINDSOR (Ontario, Canada), Willistead Art Gallery, « French Impressionists ».
1946. MAYENCE, « La Peinture française moderne ».
1946. PARIS, Atelier Eugène Delacroix, « Delacroix et son temps ».
1947. BALE, Kunsthalle, « Kunstschatze aus den Strassburger Museum ».
1947. BORDEAUX, Musée des Beaux-Arts, « La vie du Musée de 1939 à 1947 ».
1947. BRUXELLES, Palais des Beaux-Arts, « De David à Cézanne ».
1947. PARIS, Galerie Charpentier, « Paysages d'Italie ».
1947. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Cinquante-naire des Amis du Louvre ».
1947. STRASBOURG; BESANÇON; NANCY, « Les Origines de l'Art contemporain ».
1947. STRASBOURG, Musées, « La Peinture française de Manet à Bonnard ».
1947. ZÜRICH, Kunsthau, « Petit Palais ».
- 1947-1948. BRUXELLES, Palais des Beaux-Arts, « De David à Cézanne ».
1948. BERNE, « Dessins français du Louvre ».
1948. BRUXELLES, « De David à Cézanne ».
1948. PARIS, Atelier de Delacroix, « Delacroix et l'Angleterre ».
1948. REIMS, Musée Saint-Denis, « La Peinture française au XIX^e siècle de Delacroix à Gauguin ».
1948. VENISE, « Gli Impressionisti, XXIV^e Biennale Internazionale d'Art ».
1949. BALE, Kunsthalle, « Impressionisten ».
1949. COPENHAGUE, Statens Museum for Kunst, « G. Courbet ».
1949. LONDRES, Royal Academy, « Landscape in French Art ».
1949. MANCHESTER (U.S.A.), Currier Gallery of Art.
1949. PARIS, Atelier de Delacroix, « Delacroix et le paysage romantique ».
1949. PARIS, Galerie Bernheim, « Magicienne peinture ».
1949. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Jongkind ».
- 1949-1950. LONDRES, Royal Academy, « Landscape in French Art ».
1950. LONDRES, « B. Morisot ».
1950. PARIS, Galerie André Weill, « Pissarro ».
1950. PARIS, Galerie Charpentier, « Cent Portraits de femmes ».
1950. PARIS, Galerie Wildenstein, « Frédéric Bazille ».
1950. LA TOUR DE PEILZ, « Gustave Courbet ».
1950. VIENNE, Albertina, « Zeichnungen französischer Künstler vom Ausgang des Mittelalters bis Cezanne ».

1951. ALBI, Musée, Cinquantenaire de la mort de Toulouse-Lautrec, « Toulouse-Lautrec, ses amis et ses maîtres ».
1951. AMSTERDAM, Rijksmuseum, « Het Franse Landschap, van Poussin tot Cezanne ».
1951. LILLE, « Lille accroissements ».
1951. PARIS, Bibliothèque Nationale, « Exposition du Livre anglais ».
1951. PARIS, Galerie des Beaux-Arts, « Rétrospective Gustave Caillebotte ».
1951. RENNES, Musée, « Origines de l'Art contemporain ».
1951. SCEAUX, Château-Musée de l'Île-de-France, « Environs de Paris ».
1952. BESANCON, Musée des Beaux-Arts, « Gustave Courbet ».
1952. LA HAYE, Gemeente Museum, « Monet ».
1952. LIMOGES, Musée, « Renoir et Berthe Morisot ».
1952. LONDRES, « French Drawings from Fouquet to Gauguin ».
1952. PARIS, Atelier de Delacroix, « Delacroix et la couleur ».
1952. PARIS, Bibliothèque Nationale, « Exposition Emile Zola ».
1952. PARIS, Orangerie, « Hommage à Manet ».
1952. VENISE, XXVI^e Biennale di Venezia.
1952. ZURICH, Kunsthau, « Claude Monet ».
- 1952-1953. ROTTERDAM, Musée Boymans, « Franse meesters mit het Petit Palais ».
1953. AMSTERDAM, Otterlo, « Centenaire de van Gogh ».
1953. BRUXELLES, Palais des Beaux-Arts, « La Femme dans l'art français ».
1953. DIEPPE, « Eugène Boudin ».
1953. PARIS, Musée de l'Orangerie, « La Donation David-Weill ».
1953. RENNES, « Natures mortes anciennes et modernes ».
- 1953-1954. PARIS, Musée National d'Art moderne, « De Corot à nos jours au Musée du Havre ».
- 1953-1954. PARIS, Petit Palais, « Un siècle d'Art français, 1850-1950 ».
1954. ALDEBURGH, Festival of Music and Art.
1954. DETROIT, Detroit Institute of Arts.
1954. LONDRES, The Tate Gallery, « Les Impressionnistes du Musée du Louvre ».
1954. LONDRES, The Tate Gallery, « Manet and his circle ».
1954. LYON, Musée des Beaux-Arts, « Courbet ».
1954. NICE, Musée Masséna, « Eugène Boudin ».
1954. PARIS, Galerie Bernheim-Jeune, « Gros, Géricault, Delacroix ».
1954. PARIS, Musée National d'Art moderne, « De Corot à nos jours au Musée du Havre ».
1954. ROTTERDAM, Musée Boymans, « Vier Eeuwen Stilleven in Frankrijk ».
1954. VENISE, XXVII^e Biennale Internationale d'Art, « Courbet ».
1955. BRIVE; LA ROCHELLE; RENNES; ANGOULÊME, « Impressionnistes et précurseurs ».
1955. LOS ANGELES, Los Angeles County Museum; SAN FRANCISCO, San Francisco Museum, « Pierre-Auguste Renoir ».
1955. NEW YORK, Metropolitan Museum, « The Comedy-Française. The Theatre in France ».
1955. PARIS, Petit Palais, « G. Courbet ».
1955. ROME; FLORENCE, « Chefs-d'œuvre de la peinture française, XIX^e siècle ».
1955. ROME; MILAN, « Art français du XIX^e siècle ».
1955. STRASBOURG, Ancienne Douane, « La Peinture française au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg ».
- 1955-1956. CHICAGO, The Art Institute of Chicago; MINNEAPOLIS, The Minneapolis Institute of Art; DETROIT, The Detroit Institute of Art; SAN FRANCISCO, The California Palace of the Legion of Honor, « French Drawings Masterpieces from Seven centuries ».
1956. LONDRES, Agnews Gallery, « Some pictures from the National Museum of Wales ».
1956. MOSCOU, Musée Pouchkine; VARSOVIE, Musée National, « Peinture française de David à Cézanne ».
1956. PARIS, Galerie Cailleux, « Monticelli ».
1956. U.R.S.S.; POLOGNE; TCHÉCOSLOVAQUIE, « Peinture française du XIX^e siècle ».
1956. VEVEY, Musée Jenisch, « Renoir ».
1957. ANNECY, Palais de l'Isle, « La Neige et les Peintres ».
1957. COLOGNE, Wallraf-Richartz-Museum, « Park und garten ».
1957. GENÈVE, « Art et Travail ».
1957. PARIS, Bibliothèque Nationale, « Gustave Geffroy et l'Art moderne ».
1957. PARIS, Galerie Bernheim-Jeune, « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches ».

1957. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Sisley ».
1957. PARIS, Musée Jacquemart-André, « Le Second Empire ».
1958. AGEN; GRENOBLE; NANCY, Musées, « Romantiques et réalistes ».
1958. ALBI, Musée, « Berthe Morisot ».
1958. BERNE, Kunstmuseum, « Alfred Sisley ».
1958. BRUXELLES, Cercle gaulois, « Trésor de la Comédie-Française ».
1958. MUNICH, Städtische Galerie, « Renoir ».
1958. NEW YORK, Wildenstein Galleries « Loan exhibition Renoir ».
1958. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Hommage à Renoir ».
1959. AMSTERDAM, ROTTERDAM, « Monticelli ».
1959. BORDEAUX, Galerie des Beaux-Arts, « La Découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes ».
1959. LE HAVRE, Palais de la Bourse, « 60 tableaux par Eugène Boudin des collections du Musée du Havre ».
1959. MARSEILLE, Musée Cantini, « Paul Guigou ».
1959. MONTPELLIER, Musée Fabre, « Frédéric Bazille ».
1959. PARIS, Musée du Petit Palais, « De Gericault à Matisse ».
1960. BERNE, Kunstmuseum, « Corot ».
1960. BORDEAUX, Galerie des Beaux-Arts, « L'Europe et la découverte du monde ».
1960. CHICAGO, The Art Institute, « Corot ».
1960. NICE, « Centenaire de la réunion du Comité de Nice à la France ».
1960. NICE, Palais de la Méditerranée.
1961. LONDRES, Wildenstein Gallery, « Berthe Morisot ».
1961. MARSEILLE, Musée Cantini, « Manet ».
1961. PHOENIX, Phoenix Art Museum; OAKLAND, Oakland Art Museum.
1961. PARIS, Musée Jacquemart André, « Berthe Morisot ».
1961. VICHY, « D'Ingres à Renoir ».
- 1961-1962. TOKYO, Musée National; KYOTO, Musée Municipal, « Exposition d'Art français, 1840-1940 ».
1962. BERNE, Kunstmuseum, « Courbet ».
1962. NEW YORK, IBM Gallery.
1962. ORNANS, Salles de la Mairie, « Gustave Courbet ».
1962. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « C. Pissarro ».
1962. PARIS, Musée Jacquemart-André, « Chefs-d'œuvre des collections parisiennes ».
1962. PARIS, Musée du Louvre, « Figures de Corot ».
1962. VERSAILLES, Château, « La Comédie-Française ».
1963. BERLIN, Staatlichen Museen, « Auf den Spuren der Maler der Ile de France ».
1963. BORDEAUX, Galerie des Beaux-Arts, « Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves ».
1963. HONFLEUR, Musée, « Hommage à Jongkind ».
1963. MARSEILLE, Musée Cantini, « Renoir, peintre et sculpteur ».
1963. PARIS, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, « Delacroix, dessins ».
1963. PARIS, Musée du Louvre, « Eugène Delacroix. Exposition du Centenaire ».
1964. IOWA CITY, State university of Iowa.
1964. LAUSANNE, Palais de Beaulieu, « Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso ».
1964. PONT-DE-VAUX, Musée Chintreuil, « Rétrospective Chintreuil ».
1964. REIMS, Musée Saint-Denis, « Auguste Ravier ».
1964. RENNES, Musée des Beaux-Arts, « Eugène Boudin ».
1964. TEL-AVIV, Musée, « Les Trésors des musées de Bordeaux ».
- 1964-1965. MUNICH, Haus der Kunst, « Französische Malerei der 19. Jahrhunderts, von David bis Cézanne ».
- 1964-1965. MUNICH, Wolfsburg, « De Delacroix à Picasso ».
1965. BERLIN, Staatliche Museen. National-Galerie, « Von Delacroix bis Picasso ».
1965. CAEN, Hôtel d'Escoville.
1965. LISBONNE, Fondation Calouste Gulbenkian, « Um seculo de Pintura Francesa, 1850-1950 ».
1965. LONDRES, Galerie Tooth, « Monticelli ».
1965. LONDRES, National Gallery, « Art français ».
1965. NOTTINGHAM, Castle Museum and Art Gallery, « R.-P. Bonington, 1802-1828 ».
1965. PARIS, Musée du Louvre, « Boudin, Aquarelles et Pastels ».
1966. DALLAS, Southern Methodist University, « Landscapes of France of the 19th century ».
1966. HAMBURG, « Monticelli ».

1966. LONDRES, Galerie Wildenstein, « Exposition Gustave Caillebotte ».
1966. PARIS, Musée de l'Orangerie, « Dans la lumière de Vermeer ».
- 1966-1967. PHILADELPHIE; CHICAGO, « Edouard Manet ».
- 1966-1967. ROME; ZURICH; VARSOVIE, British Council.
1967. PARIS, Orangerie des Tuileries, « Chefs-d'œuvres des collections suisses de Manet à Picasso ».
- 1967-1968. GENÈVE, Galerie Krugier, « Bonjour, monsieur Courbet ».
- 1967-1968. PARIS, Musée du Louvre, « Vingt Ans d'acquisitions au Musée du Louvre ».
1968. PARIS, Musée Delacroix.
- 1968-1969. PARIS, Petit Palais, « Baudelaire ».
1969. CAEN, Hôtel d'Escoville, « Acquisitions récentes » (Musée des Beaux-Arts et collection Mancel).
1969. KYOTO, Musée Municipal; TOKYO, Musée National, « Eugène Delacroix ».
1969. MINNEAPOLIS, The Minneapolis Institute of Arts, « The past rediscovered, french painting 1800-1900 ».
1969. NEW YORK, Wildenstein Galleries, « Renoir ».
1969. PARIS, Bibliothèque Nationale, « Berlioz ».
1969. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Renoir intime ».
1969. PRAGUE; BRATISLAVA, British Council.
1969. REIMS, Musée Saint-Denis, « Le Paysage français au XIX^e siècle ».
1969. TROYES, Musée des Beaux-Arts, « Renoir et ses amis ».
- 1969-1970. CAGNES-SUR-MER, Les Collettes, « Exposition du Cinquantenaire de Renoir ».
1970. GAND, Musée des Beaux-Arts; LAREN, Singer Memorial Foundation, « Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux ».
1970. LE HAVRE, « Exposition sur la Commune ».
1970. HELSINKI, Musée d'Art de l'Ateneum, « Barbizon — Koulern meistareita ».
1970. VALENCIENNES, Musée des Beaux-Arts, « Henri Harpignies ».
- 1970-1971. HAMBOURG, Kunstverein, « Französische Impressionisten ».
- 1970-1971. LA HAYE, Mauritshuis.
- 1970-1971. LENINGRAD; MOSCOU, Musées, « Les Impressionnistes français ».
- 1970-1971. MONTPELLIER, Musée Fabre, « Hommage à Frédéric Bazille ».
- 1970-1971. TOKYO, Musée National d'Art occidental; KYOTO, Musée National d'Art moderne, « English Landscape Painting of the 18th and 19th Centuries ».
1971. BORDEAUX, Bibliothèque Municipale; Salle Franklin; Musée d'Aquitaine; Galerie des Beaux-Arts; Musée des Beaux-Arts, « Bordeaux, 2 000 ans d'Histoire ».
1971. ENSCHEDE, « Jongkind ».
1971. LE HAVRE, Musée-Maison de la Culture, « Catalogue des œuvres appartenant aux collections de la Ville du Havre ».
1971. LONDRES, Tate Gallery.
1971. MADRID, Museo Español de Arte Contemporáneo, « Los Impresionistas Franceses ».
1971. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Alfred Sisley ».
1971. PARIS, Institut néerlandais, « Aquarelles de Jongkind ».
1971. PARIS, Musée Delacroix, « Delacroix et l'Impressionnisme ».
1971. PARIS, Musée Jacquemart-André, « Marcel Proust et son temps ».
1971. TOKYO, Seibu Museum, « Auguste Renoir ».
- 1971-1972. NAGOYA; KAMAKURA; OSAKA; FUKUOKA, Musées et centres culturels, « Exposition des Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux ».
1972. LONDRES, The Royal Academy and the Victoria and Albert Museum, « The age of Neo-classicism ».
1972. PARIS, Petit Palais, « La Peinture romantique anglaise et les pré-Raphaélites ».
1973. BOURGES, Maison de la Culture, Musée, « Les Peintres de Barbizon à travers la France ».
1973. CHICAGO, The Art Institute of Chicago, « Paintings by Renoir ».
1973. LONDRES, Hayward Gallery.
1973. PARIS, Musée des Arts décoratifs, « Equivoques ».
1973. PONT-DE-VAUX, Salle des fêtes; BOURG-EN-BRESSE, Musée de l'Ain, « Antoine Chintreuil, Centenaire de sa mort ».
1974. PARIS, Galerie Durand-Ruel, « Hommage à Paul Durand-Ruel, Cent ans d'Impressionnisme ».

LE MAI DE BORDEAUX

1951-1974

1951. GOYA. (Catalogue épuisé.)
1952. LES PRIMITIFS MÉDITERRANÉENS. (Catalogue épuisé.)
1953. LE GRECO, DE LA CRÈTE A TOLEDE. (Catalogue épuisé.)
1954. FLANDRES, ESPAGNE, PORTUGAL DU XV^e au XVII^e SIÈCLE. (Catalogue épuisé.)
1955. L'AGE D'OR ESPAGNOL EN FRANCE ET EN ESPAGNE AUTOUR DU CARAVAGISME. (Catalogue épuisé.)
1956. DE TIEPOLO A GOYA. (Catalogue épuisé.)
1957. BOSCH, GOYA ET LE FANTASTIQUE. (Catalogue épuisé.)
1958. PARIS ET LES ATELIERS PROVINCIAUX AU XVIII^e SIÈCLE.
1959. LA DÉCOUVERTE DE LA LUMIÈRE DES PRIMITIFS AUX IMPRESSIONNISTES. (Catalogue épuisé.)
1960. L'EUROPE ET LA DÉCOUVERTE DU MONDE.
1961. TRÉSORS D'ART POLONAIS, CHEFS-D'ŒUVRE DES MUSÉES DE POLOGNE.
1962. L'ART AU CANADA.
1963. DELACROIX, SES MAÎTRES, SES AMIS, SES ÉLÈVES. (Catalogue épuisé.)
1964. LA FEMME ET L'ARTISTE. (Catalogue épuisé.)
1965. LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LES MUSÉES DE L'ERMITAGE ET DE MOSCOU. (Catalogue épuisé.)
1966. LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LES COLLECTIONS AMÉRICAINES. (Catalogue épuisé.)
1967. LA PEINTURE FRANÇAISE EN SUÈDE. Hommage à Roslin et à Wertmüller.
1968. TAPISSERIES DES MAÎSONS ROYALES D'ESPAGNE.
1969. L'ART ET LA MUSIQUE.
1970. RAOUL DUFY.
1971. LE SURREALISME. (Catalogue épuisé.)
1972. TRÉSORS DES MUSÉES DE BUDAPEST. (Catalogue épuisé.)
1973. LES CUBISTES.

CE CATALOGUE A ÉTÉ ACHÉVÉ
D'IMPRIMER LE 25 AVRIL 1974
SUR LES PRESSES DE LA SOCIÉTÉ
NOUVELLE DES IMPRIMERIES
DELMAS A. ARTIGUES-PRÈS-BORDEAUX
ET SUR LES PRESSES DES
ARTS GRAPHIQUES D'AQUITAINE
A LIBOURNE POUR LA
COUVERTURE ET LES
QUADRICHROMIES

S. N. Imp. DELMAS, Artigues-près-Bordeaux

Dépôt légal en 1974 (2^e trimestre). - 29408

Quinto Honoris. Ed. K. K. 2/8/74. Fr. 40.00.

